N
2
G3

GAZETTE des BEAUX-ARTS

Courrier Européen de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1903

547e Livraison. 3e Période. Tome Vingt-Neuvième. 1er Janvier 1903.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er JANVIER 1903

TEXTE

I. Les Débuts des van Eyck (1er article), par M. Paul Durrieu.

II. La Collection Dutuit. Tableaux et dessins : I. L'École Hollandaise, par M. Émile Michel, de l'Institut.

III. Un Portrait de la seconde femme de Chardin, par Chardin, au Musée Carnavalet, par M. Prosper Dorbec.

IV. Eugène Müntz, par M. L. Dimier.

V. La Collection Beckerath au Cabinet des estampes de Berlin (2e et dernier article), par M. Charles Lœser.

VI. Les Derniers travaux sur Albert Dürer, par M. Maurice Hamel.

VII. Bibliographie : Études sur l'École française (Roger Marx), par M. Gabriel Séailles ; — Histoire de la gravure sur gemmes en France (Ernest Babelon), par M. Jules Guiffrey.

GRAVURES

Les Débuts des van Eyck : Encadrement de page tiré des «Heures de Turin» (Bibliothèque nationale de Turin) ; Groupe de saintes, détail d'une miniature des «Heures de Turin» (ibid.) ; La Madone au chartreux, attribué à van Eyck (Musée de Berlin) ; Groupe de Vierges, miniature des « Heures de Turin » ; Groupe des vierges, dans le retable de l'« Agneau mystique », par H. et J. van Eyck (église Saint-Bavon, Gand) ; Le Christ glorieux, miniature des « Heures de Turin » (Bibliothèque nationale de Turin).

La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saintes, miniature des « Heures de Turin », photogravure tirée hors texte.

La Collection Dutuit ; Joueuse de clavecin, par G. Metsu ; La Petite quêteuse, par Jan Steen ; Le Médecin des urines, par Adrien van Ostade ; Portrait de Rembrandt, par lui-même (1631) ; La Dentellière, par Nicolas Maes ; Port de mer, par J.-B. Weenix ; L'Orage, par A. van Everdingen ; Mercure et Argus, par A. van de Velde.

Portrait de Françoise-Marie Pouget, femme de Chardin, gravure de Laurent Cars d'après le dessin de C.-N. Cochin ; Portrait de la même, par Chardin (Musée Carnavalet).

Portrait d'Eugène Müntz, en lettre.

La collection Beckerath, au Cabinet des estampes de Berlin : Le Couronnement de la Vierge, dessin par Ambrogio Borgognone, en tête de page ; L'Enlèvement d'Europe, dessin par Bernardino Luini ; Personnage agenouillé, dessin par Bramantino ; Étude pour un portrait, dessin par J.-B. Moroni ; Le Roi David, dessin par Botticelli ; Étude, dessin par Pollaiuolo ; Étude, dessin par Michel-Ange.

Œuvres d'Albert Dürer : Encadrement de page, dessin à la plume pour le Livre d'Heures de Maximilien ; Paysage du Tyrol, aquarelle (Musée du Louvre) ; Saint Jérôme dans sa cellule, gravure sur cuivre (1514) ; Lièvre, aquarelle (Albertine, Vienne) ; La Vie de la Vierge : Repos de la Sainte Famille en Égypte, gravure sur bois.

Chérubin, étude par Albert Dürer pour l'autel de Heller (British Museum) : héliogravure, tirée hors texte.

Portrait de Dürer, par lui-même (1493) (collection de M. Léopold Goldschmidt) : gravure au burin, par M. J. Patricot, tirée hors texte.

Portrait d'un patricien, par Albert Dürer (collection du baron G. von Holzhausen, Francfort) : photogravure tirée hors texte.

Les Cribleuses de blé, par Gustave Courbet (Musée de Nantes) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.

Entrée de la duchesse d'Orléans dans le jardin des Tuileries, par Eugène Lami (collection de M. A. Rouart) : photogravure tirée hors texte.

Le Combat de Nazareth, par Gros (Musée de Nantes) : photogravure tirée hors texte.

Louis XV, camée sur sardoine à deux couches, signé « Pompadour f. » (Cabinet des médailles, Paris) ; Histoire de Suzanne, intaille du roi Lothaire (abbaye de Waulfont-sur-Meuse) ; Intaille antique, signée Dioscoride ; Sceau secret du roi Jean le Bon ; Bague de Jean duc de Berry ; La Destinée, camée par M. Georges Lemaire ; Le Dauphin, fils de Louis XV et Marie-Joséphine de Saxe, Dauphine, pierre gravée par Guay, en cul-de-lampe.

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

QUARANTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME VINGT-NEUVIÈME

PARIS — IMPRIMERIE DE LA " GAZETTE DES BEAUX-ARTS
8, RUE FAVART, 8

Tous droits de reproduction et de traduction réservés

GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1903

HERVY DEL. L. CHAPON

LES

DÉBUTS

DES

VAN EYCK

Dans la série des peintures de l'école flamande primitive, telle que nous pouvons aujourd'hui l'étudier à travers les musées, les églises et les grandes collections d'amateurs, nous constatons un phénomène remarquable et qui est probablement sans analogue. Il se trouve que ce que cette série montre de plus ancien est en même temps ce qu'elle renferme de plus parfait, de plus admirable. En tête de la catégorie viennent toujours se placer, en effet, de

par le droit de la chronologie, les œuvres des frères van Eyck, Hubert et Jean[1]. Dès le XVIe siècle, déjà, lorsque la veuve de Jérome Cock publiait à Anvers, en 1572, son recueil de portraits de peintres célèbres des Pays-Bas, la galerie de ces artistes s'ouvrait, ainsi que le remarque Carel van Mander dans son *Livre des Peintres*, de 1604, par « ceux des deux illustres frères, comme les plus anciens représentants du noble art de la peinture dans les Pays-Bas ».

Or, les van Eyck, en même temps qu'ils marchent les premiers dans la suite des années, dominent aussi, de la hauteur de leur génie, tous les peintres, sans exception, qui ont travaillé avant Rubens dans la Flandre et les régions voisines. Sans doute leurs successeurs immédiats, les Petrus Christus, les Rogier van der Weyden, les Jacques Daret — si tant est qu'il faille reconnaître effectivement Jacques Daret dans le mystérieux « maître de Flémalle », — les Bouts, les Memling. les Gérard David, ont été souvent de très grands artistes. Mais aucun n'a jamais pu se hausser jusqu'à ce point culminant auquel, dès le début, les van Eyck avaient porté l'art de leur école. Le retable de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon, à Gand, qui porte l'indication de 1432 pour terme d'achèvement de l'œuvre, est, par sa date, comme la pierre angulaire du magistral édifice de la peinture flamande du XVe siècle; il en est également le morceau capital et resté toujours sans équivalent.

Et avant les van Eyck c'est l'obscurité presque complète. Van Mander, en 1604, s'appuyant sur des autorités plus anciennes, avouait qu'on ignorait quel fut le maître de Hubert. Nous en sommes au même point; nous ne connaissons pas, pour les deux frères, de ces artistes précurseurs, éducateurs des grands génies, qui, restés très au-dessous de leurs élèves, annoncent et expliquent cependant leur apparition sur la scène du monde des arts, un Pérugin pour un Raphaël, un Squarcione pour un Mantegna, un Verrocchio pour un Léonard. Le prodigieux talent des van Eyck semble se révéler tout à coup, comme une espèce de brillant météore qui éclate en éblouissant les regards. Il y a là un problème singulièrement passionnant. Comme l'a dit notre savant collègue M. Hymans,

1. Je tiens à conserver, pour le prénom du plus jeune des van Eyck, suivant d'ailleurs l'exemple de M. W.-H.-James Weale dans le catalogue officiel de l'exposition de Bruges de 1902, l'orthographe française *Jean* qui correspond à la vieille forme *Jehan*. Je me guide d'après les documents contemporains, émanés de la cour de Bourgogne, dans lesquels le maître est toujours nommé *Jehan*, à moins qu'on n'emploie, dans ces mêmes documents, une forme locale, laquelle est *Johannes* et non *Jan*.

« cette production, en quelque sorte spontanée, de la peinture flamande n'a pas cessé de préoccuper les historiens de l'art ».

Il est vrai qu'il y a à tenir compte des ravages opérés par le temps. Les documents d'archives, les pièces de comptabilité laissent soupçonner, antérieurement aux van Eyck, l'exécution d'importantes œuvres de peinture qui ont malheureusement disparu sans laisser de traces. Quelques épaves à peine ont surnagé de ce grand naufrage. Parmi elles, trois ou quatre pièces peuvent être citées comme révélant déjà de grandes qualités chez leurs auteurs. Mentionnons en première ligne les deux volets de retable de Melchior Broederlam au musée de Dijon; puis, au Louvre, le tableau rond représentant *La Trinité avec la Vierge et saint Jean* et le panneau du *Martyre de saint Denis*, venant tous deux des ducs de Bourgogne et attribués, avec vraisemblance, à Jean Malouel ou Malwel et au Brabançon Henri Bellechose. Mais d'autres œuvres, paraissant à peu près de la même époque, la *Vierge aux donateurs* de l'hospice Belle à Ypres, le *Calvaire* de la corporation des Tanneurs à l'église Saint-Sauveur de Bruges, ne donnent pas une idée brillante de la moyenne des productions de l'école au commencement du xv^{e} siècle. En comparant ces productions, et quelques autres analogues, avec ce qu'ont su faire les van Eyck, on a l'impression d'un immense progrès accompli tout à coup; on se sent porté à répéter avec un très fin critique de Belgique, M. G. Hulin : « L'histoire de l'art ne connaît pas d'autre exemple d'un bond aussi prodigieux[1]. »

Comment a pu se former ce talent extraordinaire des van Eyck? Dans quelles conditions ceux-ci ont-ils débuté? Quelles sont leurs plus anciennes œuvres, celles surtout auxquelles a pu travailler l'aîné des deux frères, Hubert, dont Jean, plus jeune, aurait été l'élève, suivant d'anciens témoignages? Ces questions ont été plusieurs fois agitées par les érudits, notamment dans la *Gazette des Beaux-Arts*, où ont paru l'article de M. Karl Voll sur *Jan van Eyck en France* et surtout le remarquable travail de M. W.-H.-James Weale sur *Hubert van Eyck*[2]. Mais combien ces questions restent encore enveloppées d'obscurités!

Une première remarque doit être faite. Les frères van Eyck, on le sait, étaient originaires de Maeseyck, dans le Limbourg. Dans ce même pays de Limbourg se trouvent aussi des villes comme Maes-

1. Georges H. de Loo [G. Hulin], *Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges en 1902, p. 2.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{e} pér., t. XXV, p. 215 et 474.

tricht et Hasselt, cette dernière aujourd'hui capitale de la province du Limbourg belge. Or, on connaît les vers célèbres et maintes fois cités dans lesquels le poète Wolfram d'Eschenbach vante les peintres de Maestricht à l'égal de ceux de Cologne. D'autre part, de même que Jean van Eyck était en 1425 peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Bon, de même quarante-cinq ans plus tôt, en 1380, un artiste, qui paraît avoir été un homme considérable, exerçait ces mêmes fonctions de peintre et valet de chambre auprès du grand-père de Philippe le Bon, le duc de Bourgogne Philippe le Hardi; et ce prédécesseur de Jean van Eyck portait un nom qui semble le rattacher au pays de Limbourg; les textes le nomment, en effet, Jean de Hasselt. Enfin, entre 1380 et 1425, c'était aussi du Limbourg qu'étaient venus les « trois frères enlumineurs », ces Pol de Limbourg, Jannequin et Hermann, que le duc Jean de Berry attacha à sa maison, en leur donnant une situation privilégiée. Il est donc sorti du pays de Limbourg, à l'époque qui correspond en France au règne du roi Charles VI, un groupe d'artistes, depuis Jean de Hasselt jusqu'aux van Eyck en passant par Pol de Limbourg, qui, compatriotes et à peu près contemporains, ont pu se connaître et s'influencer mutuellement. De Jean de Hasselt nous ne possédons malheureusement plus rien. Mais un texte formel permet de saluer dans Pol de Limbourg et ses frères les auteurs d'une partie des miniatures qui ornent l'incomparable livre d'Heures du duc de Berry, de Chantilly. Nous pouvons ainsi reconnaître en eux des artistes supérieurs, arrivant jusqu'à traiter le nu avec une ampleur surprenante, en même temps que paysagistes délicieux, qui seraient tout à fait dignes d'avoir frayé la voie aux van Eyck[1].

Pour en revenir spécialement à ces derniers et au problème de leurs débuts, une date est capitale dans la question. C'est celle du 18 septembre 1426, jour de la mort de Hubert van Eyck, l'aîné des deux frères. Postérieurement à ce jour, Jean reste seul à travailler; et, dès lors, nous possédons encore toute une série d'œuvres signées de lui, avec des dates précises, l'*Arnolfini et sa femme*, de 1434 (National Gallery à Londres), la *Vierge du chanoine Paele*, de 1436 (musée de Bruges), la *Sainte Barbe*, de 1437 (musée d'Anvers), etc., qui nous permettent de suivre les manifestations de son génie, en même

1. L'importance exceptionnelle du livre d'Heures de Chantilly est depuis longtemps connue. Qu'il me soit permis d'annoncer que je dois faire paraître prochainement un travail d'ensemble sur ce manuscrit, avec la reproduction de toutes celles de ses peintures qui remontent jusqu'au temps du duc de Berry.

temps que des documents d'archives nous donnent des renseignements sur les événements de sa vie. Le point délicat, tout à fait important pour l'histoire de l'art flamand, c'est la détermination des peintures qui pourraient être, au contraire, antérieures à ce jour du décès de Hubert, en 1426.

En effet, c'est uniquement dans ce groupe que l'on a chance de rencontrer, non plus seulement des œuvres de Jean, mais aussi des créations de ce frère aîné, de cet Hubert presque mystérieux, qui aurait été l'éducateur de Jean et pour qui l'inscription du retable de l'*Agneau mystique* de Saint-Bavon réclame une si grande place dans l'admiration des hommes, comme ayant surpassé tous les peintres de son temps :

« *Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus.* »

On sait bien, par cette inscription que nous venons de citer, que Hubert van Eyck a commencé le retable de Saint-Bavon, et que Jean, qui a terminé la peinture en 1432, n'a fait que l'achever après la mort de son frère aîné. Mais quelle est au juste la participation personnelle de Hubert à l'œuvre commune? La question a été, et reste encore discutée. Certains ont donné à Hubert ce que d'autres croyaient être de Jean, et réciproquement. Pour se guider dans la discussion, il faudrait avoir des points de comparaison. Ceux-ci, comme nous le disions, ne peuvent se trouver que dans des peintures marquées au style des van Eyck, pour lesquelles il serait possible de démontrer qu'elles ont été exécutées sûrement avant 1426. Les données du problème à cet égard ont été parfaitement posées par M. W.-H.-James Weale, le grand érudit et le pénétrant critique à qui l'histoire de la vieille école flamande doit tant.

Malheureusement, pour cette période de la vie active des van Eyck antérieure à 1426, le retable de Saint-Bavon mis à part, on ne possède aucun tableau ni daté ni signé; car il ne faut pas faire état de la prétendue signature apposée au bas du panneau du *Sacre de saint Thomas de Cantorbéry* de la collection du duc de Devonshire, puisque cette signature, ainsi que j'ai pu le démontrer par un argument matériel tiré de la nature chimique des couleurs employées, n'est qu'un faux éhonté ne remontant pas au delà du XIXe siècle[1].

A défaut d'un point de repère certain, M. Weale, dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts* sur Hubert van Eyck, a cherché à constituer un groupe de tableaux qui, d'après leurs caractères, lui parais-

1. Voir le *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, compte rendu de la séance du 26 septembre 1902.

saient pouvoir être considérés comme antérieurs à 1426. Il a étudié, sous ce rapport : les deux *Saint François*, celui qui est passé en Amérique (autrefois chez lord Heytesbury) et celui du musée de Turin [1]; la *Visite des trois Marie au Sépulcre*, aujourd'hui dans la galerie Cook, à Richmond, dont la *Gazette* a récemment donné la gravure [2]; le *Calvaire* du Musée de Berlin [3]; les deux répliques du sujet de la *Madone au Chartreux*, l'une chez le baron Gustave de Rothschild à Paris [4], l'autre au musée de Berlin [5]; le *Donateur protégé par saint Antoine*, du musée de Copenhague [6]. M. Weale a cité encore la *Fontaine des eaux vives* [7], jadis à Palencia, en Espagne, dont l'original semble perdu mais est représenté pour nous par une ancienne copie au musée du Prado de Madrid, et enfin notre *Vierge au donateur*, du Louvre [8].

Comme document à l'appui de sa thèse, M. James Weale a cité un testament de sire Jean de Visch, seigneur d'Axel et de Capelle, daté de 1413, où il est question d'un tableau « de maître Hubert ». Il s'est efforcé de rattacher le *Saint Antoine* du musée de Copenhague à un ensemble de travaux exécutés pour Robert Poortier, bourgeois de Gand, auxquels un texte d'archives dit que maître Hubert s'est trouvé mêlé. Enfin, dernièrement, dans le *Catalogue de l'exposition des primitifs flamands à Bruges*, il a proposé de faire remonter jusque « vers 1410 » le tableau des *Trois Marie au Sépulcre*, de la collection Cook.

Sur l'attribution possible du tableau des *Trois Marie* à Hubert van Eyck, ce qui daterait en tout cas cette peinture au plus tard de 1426, M. Weale a été suivi par M. G. Hulin, dans le *Catalogue critique* de la même exposition de Bruges. M. Hulin incline, en outre, à porter un jugement identique sur la *Vierge dans l'église* du musée de Berlin [9], et « probablement » sur le *Calvaire* de Berlin,

1. Voir, pour une reproduction de ce panneau, Kaemmerer, *Hubert und Jan van Eyck* (t. XXXV de la collection des *Künstler-Monographien*, de Knackfuss), p. 113.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXVIII, p. 112. Cf. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 41.

3. Voir la série des *Annuaires du Musée de Berlin*, t. XIX, 1898, p. 202; gravure accompagnant un travail de M. Hugo de Tschudi.

4. Également gravée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXV, p. 227. Cf. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 89.

5. Nous reproduisons cette œuvre. Cf. Kaemmerer, p. 90.

6. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 115.

7. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 39.

8. Maintes fois reproduite, par exemple dans Kaemmerer, p. 87.

9. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 80.

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ENTOURÉS DE SAINTES

MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »

(Bibliothèque Nationale, Turin)

déjà cité par M. Weale, puis sur le *Calvaire* et le *Jugement dernier* du musée de l'Ermitage, à Pétersbourg[1].

La haute compétence de leurs auteurs donne une grande autorité à ces suppositions. Mais, en somme, la part était encore trop largement faite aux pures hypothèses, et bien des points, on pourrait dire presque tous, offraient prise à la discussion. Ainsi le tableau cité dans le testament de 1413 n'a jamais été identifié. Pour le *Saint Antoine* de Copenhague, pour le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de Pétersbourg, l'époque réelle de leur exécution demeure contestée. Quant à la date approximative de 1410 pour les *Trois Marie au Sépulcre*, elle ne repose, en réalité, que sur une question de sentiment et d'appréciation personnelle. Or, sur un pareil terrain, il est loisible à chacun d'avoir son jugement individuel et de ne pas penser comme le voisin. Tout ce qui peut être établi relativement à l'histoire du tableau des *Trois Marie*, c'est qu'il a appartenu à un certain moment à Philippe de Commines, fin amateur d'art, qui y a fait ajouter ses armoiries en surcharge, dans l'angle inférieur de droite. Ceci n'apporte assurément aucune lumière sur le point de savoir si la peinture est plus ancienne que 1426.

Pour enlever aux théories proposées leur caractère hypothétique, pour leur donner enfin une base solide, il faudrait trouver un monument d'art se rattachant indiscutablement, par son style et toutes ses particularités, au même groupe que les tableaux dans lesquels on a proposé de reconnaître des œuvres remontant à la période de début des van Eyck, et qui possédât par lui-même ce précieux élément, vainement cherché jusqu'ici, d'une date précise.

Ce monument d'art, je crois avoir eu la bonne fortune de le découvrir.

En 1884, dans ses articles si remarqués de la *Gazette des Beaux-Arts* sur *Les Livres d'heures du duc de Berry*[2], l'illustre érudit M. Léopold Delisle avait révélé l'existence à la bibliothèque de l'Université, devenue depuis Bibliothèque nationale de Turin, d'un manuscrit venant du duc de Berry, que lui avaient signalé M. Paul Meyer, directeur de l'École des Chartes et le regretté M. Castan, et auquel il attacha le nom désormais consacré d'*Heures de Turin*. Dès 1887, j'eus occasion d'aller voir le manuscrit du duc de Berry à la Bibliothèque de Turin, où je fus reçu avec cette courtoisie qui y est de tradition et que j'ai retrouvée depuis, plus parfaite encore,

1. Kaemmerer, *op. cit.*, p. 42 et 43.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXIX, p. 97, 281 et 391.

auprès du très savant et très obligeant directeur actuel, M. Carta.

Les miniatures des *Heures de Turin* étaient faites pour m'inspirer de prime abord la plus vive admiration. Leur étude sur place, et l'examen de photographies que j'avais pu me procurer, m'amenèrent irrésistiblement à constater que, parmi ces miniatures, plusieurs présentaient un caractère qui les apparentait de très près à des œuvres des van Eyck, ce que personne n'avait remarqué avant moi[1]. Ce nom des van Eyck est un si grand nom dans l'histoire de l'art, que la plus extrême prudence s'imposait avant d'oser le prononcer devant le public. Mais, de nouvelles visites à Turin ayant achevé de confirmer mes premières impressions, je me décidai enfin, pour prendre date, au mois de juin 1901, à faire part de mon sentiment à mes confrères de la Société nationale des Antiquaires de France.

GROUPE DE SAINTES
DÉTAIL D'UNE MINIATURE
DES « HEURES DE TURIN »[2]

Quelques mois plus tard, au commencement de 1902, les Sociétés de l'Histoire de France et de l'École des Chartes, voulant reconnaître les services inappréciables que leur avait rendus, par une collaboration de cinquante années, M. Léopold Delisle, résolurent de publier en son honneur des reproductions de certains des manuscrits conservés à l'étranger dont M. Delisle s'était occupé au cours de ses travaux. Sur l'indication que je fournis, les *Heures de Turin* furent choisies pour faire partie de ces publications jubilaires[3]. Mais le texte que j'eus mission de rédiger fut volontairement maintenu dans les limites d'une étude de pure bibliographie, laissant

1. Depuis ma première visite à Turin, Mgr Dehaisnes a publié, en 1891, un travail de trois pages sur les *Heures de Turin* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XV, année 1891, p. 101-104), sans paraître soupçonner leur importance pour la question des van Eyck. En Italie, certains érudits, et des plus distingués, mis sur une fausse piste par une erreur enregistrée dans le catalogue imprimé de la *Biblioteca Trivulziana*, voulaient attribuer les miniatures à Jean Fouquet!

2. Ce fragment de la miniature reproduite hors texte dans cet article, p. 16, a été reproduit en sens inverse de l'original afin de faciliter la comparaison avec la gravure de la page suivante.

3. *Heures de Turin — Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre.* Paris, 1902. Gr. in-4°, 27 p. de texte et 45 planches. (Non mis dans le commerce.)

absolument de côté les questions d'histoire de l'art. Dès ce moment, profitant d'une aimable offre d'hospitalité, je réservai pour la *Gazette*

LA MADONE AU CHARTREUX, ATTRIBUÉ A VAN EYCK
(Musée de Berlin.)

des Beaux-Arts la primeur de mettre au jour toutes mes observations en ce qui concernait les van Eyck.

*
* *

Un mot d'abord sur le volume qui contient les miniatures marquées au style des van Eyck. Dans une *Notice du manuscrit des Heures de Turin*, parue en tête de la publication offerte à M. Delisle, j'ai exposé que le volume de Turin est un fragment d'un splendide livre d'Heures qui a été dépecé en plusieurs morceaux, et dont des débris, des « membra disjecta », ont été retrouvés, jusqu'à ce jour, indépendamment de la Bibliothèque Nationale de Turin, à Paris chez Mme la baronne Adolphe de Rothschild et au musée du Louvre, et

GROUPE DE VIERGES, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

à Milan dans les collections du prince Trivulzio. L'exécution de ce livre d'Heures a été commencée pour le duc Jean de Berry; puis, alors que le travail d'illustration du volume n'était encore effectué qu'en partie, le duc Jean n'a pas voulu le garder, et il a cédé le livre, avec sa décoration inachevée, entre 1404 et 1413, à son garde des joyaux, Robinet d'Estampes, par échange avec un autre volume. Le début du manuscrit, où toutes les images avaient déjà été peintes par les artistes du duc de Berry, fut conservé par la famille de Robinet d'Estampes. Le reste du volume, à partir du premier des feuillets dont les artistes du duc de Berry n'avaient pas encore exécuté la miniature, passa au contraire à de nouveaux propriétaires. Cette partie du manuscrit comprend trois séries principales de miniatures, de mains variées et d'époques différentes. La première série se compose de quelques images peintes, de place en place, au temps où le livre d'Heures appartenait encore au duc Jean de Berry.

La seconde série correspond à une tentative de continuer le travail d'illustration après que le manuscrit fut sorti des collections du duc Jean. Cette seconde série d'illustrations fut à son tour laissée en suspens, comme l'avait été la première, et, sans doute, relativement peu de temps après avoir été entreprise, comme si elle avait été arrêtée par quelque cause brusque, car elle ne comporte que quatorze pages, dont plusieurs même ne sont pas complètes. La troisième série, enfin, est constituée par une dernière catégorie d'images qui ont été rajoutées beaucoup plus tard pour achever la décoration du volume

C'est le second groupe d'illustrations, dans les *Heures de Turin*,

GROUPE DES VIERGES DANS LE RETABLE DE L' « AGNEAU MYSTIQUE »
PAR H. ET J. VAN EYCK

(Église Saint-Bavon, Gand).

que nous voulons étudier comme se prêtant à des rapprochements qui intéressent la question des débuts des van Eyck.

Pour tout dire, il faudrait de longs développements qui risqueraient de devenir fastidieux. Contentons-nous de passer rapidement en revue l'ensemble de la série des miniatures en question, en indiquant seulement par quelques mots le sens des observations les plus importantes à faire au point de vue qui nous occupe.

La première d'entre elles [1], en suivant l'ordre *ancien* [2] des feuillets du livre d'Heures, est, dans l'original, une vraie merveille de grâce, à laquelle un coloris délicieux vient ajouter son charme impossible

1. Reproduction des miniatures des *Heures de Turin*, planche XXXVI.

2. Dans le volume *actuel* de la Bibliothèque Nationale de Turin, l'ordre réciproque de deux portions du texte se trouve avoir été interverti.

à reproduire. Elle nous montre un groupe de Vierges, debout autour de la Vierge Marie; celle-ci est assise tenant l'Enfant Jésus.

Les figures des saintes peuvent être comparées avec celles que l'on rencontre dans les deux répliques de la *Madone au chartreux*, soit la réplique du baron Gustave de Rothschild, soit surtout celle du musée de Berlin. Nous retrouvons également dans ces deux tableaux, comme dans la miniature, le même type d'Enfant Jésus. En outre, plusieurs des jeunes saintes de la miniature ont la plus étroite parenté de visage avec certaines des Vierges qui s'avancent, en groupe charmant, pour venir adorer l'Agneau, dans la partie centrale, restée à Gand, du retable de Saint-Bavon.

Ce même groupe des Vierges du retable de Saint-Bavon, pris dans son ensemble, trouve, d'autre part, sa copie presque textuelle dans un petit sujet disposé, en forme de frise, au bas de la même page des *Heures de Turin* et qui représente également les Vierges, comme à Gand, se dirigeant ensemble vers l'Agneau mystique. L'identité de modèle pour ce groupe est d'autant plus frappante, que le sujet en lui-même est extrêmement rare dans les monuments de la peinture flamande.

Vient ensuite une page[1], sur laquelle nous reviendrons plus loin en grand détail, où l'on voit un prince à cheval, suivi d'une escorte de cavaliers, qui s'avance à proximité du rivage de la mer, levant la tête comme en prière vers Dieu qui apparaît dans les airs. Dans le fond, on voit se dérouler jusqu'à l'horizon une grève animée de nombreuses figurines de personnages microscopiques, qui sur l'original même, où la couleur les rend plus distinctes, ne se voient vraiment bien qu'à la loupe, distançant les plus remarquables tours de force d'un van Blarenberghe au XVIII^e siècle. Ici l'idée du rapprochement s'éveille immédiatement avec les cavaliers des deux volets de gauche du retable de l'Agneau, passés aujourd'hui au musée de Berlin. Ainsi, par exemple, le cheval blanc que monte le prince en prières sur la miniature, est presque exactement le même qui, dans le volet de Berlin, porte le personnage dans lequel la tradition veut reconnaître Hubert van Eyck en personne. Si nous passions à l'étude des détails, nous trouverions encore force traits de ressemblance, soit avec le retable, soit aussi avec d'autres tableaux. Je n'en mentionnerai qu'un seul. En examinant à la loupe la miniature même, on peut constater que la cuirasse bombée d'acier poli du cavalier

1. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXVII.

qui porte une bannière armoriée forme miroir, et qu'on y voit se refléter, avec une prodigieuse finesse d'observation d'un effet donné par la nature, le paysage, avec le cheval placé en avant de l'homme d'armes. Or, ce même jeu de réflexion sur une cuirasse d'acier, rendu

LE CHRIST GLORIEUX, MINIATURE DES « HEURES DE TURIN »
(Bibliothèque nationale de Turin.)

exactement par le même procédé, peut être observé dans le tableau des *Trois Marie* de M. Cook, pour la figure du gros soudard qui dort profondément, la tête nue, contre la pierre du tombeau du Christ. Quant au fond, avec ses horizons prolongés très loin, suivant toutes les règles de la perspective, et animés de figures microscopiques, il est conçu dans un esprit que l'on retrouve sur les deux répliques de la *Madone au chartreux*, mais surtout qui est très

marqué dans notre *Vierge au donateur* du musée du Louvre.

La troisième miniature de la série représente le Christ enseignant le *Pater* aux Apôtres[1]. Il me semble que la figure du Christ et celle d'un des Apôtres pourraient prêter à un rapprochement très suggestif avec le Christ et le saint Jean-Baptiste qui sont placés dans le haut du tableau du *Jugement dernier* du musée de l'Ermitage. Mais, comme je ne connais pas les tableaux de Pétersbourg que par des photographies, je dois me contenter d'indiquer la vérification à faire à ce sujet.

La miniature suivante[2] montre un voyageur à cheval qui implore le ciel pour être protégé contre les dangers de la route, auprès d'une forêt infestée par les brigands. La monture blanche de ce voyageur est, comme la contre-partie d'un autre cheval, qui porte un chevalier, sur un des volets de gauche du retable de l'Agneau. La ressemblance est poussée jusqu'à la répétition, de part et d'autre, d'un même détail, très typique. Sur la tête de l'animal, dans la miniature comme dans le volet du retable, pointe entre les deux oreilles une touffe de crins tressés et rendus rigides, donnant l'impression d'une petite corne de licorne placée horizontalement. Ajoutons que, dans le paysage, la forêt est traitée comme les bouquets de bois des arrière-plans du retable de Saint-Bavon, avec une même disproportion choquante pour les personnages, lesquels sont, ici comme là, trop grands par rapport aux troncs des arbres. Enfin, le visage même du voyageur, jeune et imberbe, rappelle beaucoup une tête analogue qui tranche au milieu des physionomies barbues du groupe des pèlerins sur un des volets de droite du retable de Gand.

Vient après, dans la série, un Christ glorieux, assis sous un dais d'architecture[3], la main droite levée pour bénir et la tête couronnée d'une mitre. Ce Christ glorieux, c'est, à quelques détails près, le Dieu qui trône au sommet du retable de l'*Agneau*, le Dieu que l'on retrouve au centre de la *Fontaine de Vie* du musée du Prado.

Sur la miniature qui suit[4] on voit un roi de France en prières sous sa tente. Nous reparlerons ultérieurement de cette miniature, qui est surtout très curieuse au point de vue historique.

PAUL DURRIEU

(*La suite prochainement.*)

1. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXVIII.
2. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XXXIX.
3. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XLI.
4. Reproduction des *Heures de Turin*, planche XLIII.

LA COLLECTION DUTUIT

TABLEAUX ET DESSINS

I

L'ÉCOLE HOLLANDAISE

Sans qu'il me soit bien possible de préciser d'où venaient ces bruits, plus d'une fois avant qu'elle fût exposée au Petit Palais, l'ensemble de la collection Dutuit, et spécialement les tableaux qui en font partie, avait été l'objet de rumeurs et d'appréciations défavorables. Peu de personnes cependant la connaissaient. Mais, comme il arrive souvent, des gens « bien informés », sans l'avoir vue, avaient sur elle leur opinion toute faite. Ils la décriaient à ce point, que j'avais hésité à répondre à l'appel amical du directeur de la *Gazette*, pour en parler à ses lecteurs. C'est en toute liberté qu'après examen j'acceptai la mission qu'il avait bien voulu me confier. En disant d'abord brièvement ici comment j'ai été autrefois l'obligé de M. Eugène Dutuit, peut-être ajouterai-je quelques traits à la physionomie un peu énigmatique de cet étrange personnage.

Je l'ai un peu connu à Rome, pendant l'hiver de 1851-52. Il vivait à l'écart, dans l'intimité d'un vieux paysagiste, Adolphe Gibert, prix de Rome pour le paysage historique en 1829, un excellent homme qui, né dans une grande aisance, à la Pointe-à-Pitre, supportait avec une dignité parfaite la situation plus que modeste que lui

avait faite le tremblement de terre de la Guadeloupe, dans lequel il perdait toute sa fortune. Ni les habitudes, ni la tenue de M. Dutuit ne différaient de celles de son ami, et peu de personnes, je crois, avaient pénétré dans le petit logement qu'il habitait. On le disait cependant très riche ; mais ses allures étaient des plus simples. Au café Greco, où on le voyait quelques instants matin et soir, il se montrait bienveillant et réservé, un peu paradoxal dans ses conversations. Plusieurs fois il nous avait accompagnés, quand les pluies incessantes de cet hiver nous permettaient de rares courses en voitures faites au dehors, en compagnie des frères Grenier, de deux paysagistes suisses, E. David et Léon Berthoud, tous morts aujourd'hui, et de Pauvert de La Chapelle qui donnait, il y a quelques années, sa précieuse collection de pierres gravées au Cabinet des médailles.

Depuis lors, je n'avais plus revu M. Dutuit, lorsque, à la suite d'une courte étude sur Rembrandt parue à la librairie de l'*Art* et alors que je commençais à m'occuper d'un travail plus étendu sur le maître, je reçus un beau matin l'envoi de la magnifique publication faite par M. Dutuit des reproductions en héliogravure de toutes les eaux-fortes de Rembrandt, exécutées d'après les épreuves de choix qu'il avait réunies et dont la Ville de Paris est aujourd'hui en possession. L'envoi portait la simple mention : *De la part de M. Dutuit*. M'étant informé de son adresse, je l'avais remercié de mon mieux dans une lettre où, après avoir parlé du beau présent que me valait notre commune admiration pour Rembrandt, j'évoquais les souvenirs lointains de notre séjour à Rome. Mais cette lettre était restée sans réponse et je n'avais plus entendu parler de mon aimable donateur qu'à propos du legs fait après sa mort par son frère, dans les conditions généreuses et avec les mesures de prudence qui en ont assuré la prompte réalisation.

La plupart des tableaux de la collection Dutuit sont dus à des peintres hollandais et témoignent ainsi des prédilections de son ancien possesseur. Il avait particulièrement étudié ces maîtres et commenté dans le catalogue publié par lui les œuvres des graveurs de cette école. Leur entière sincérité et leur talent l'avaient séduit, et dans ses fréquents séjours à Rome, vivant parmi les chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne qu'à ce moment encore on trouvait à acquérir à des prix modérés, ses goûts ne l'avaient jamais porté de ce côté. Une des premières peintures qu'il achetait en Italie était cet admirable tableau de Terborch, payé par lui le prix dérisoire de

2 855 francs à la vente de la galerie du cardinal Fesch en 1845, assurément une des perles de sa collection. La *Visite*[1] nous montre un des sujets favoris du maître et nous y retrouvons quelques-uns des personnages, des costumes et des accessoires que ses autres productions nous ont rendus familiers : le beau visiteur à la fine moustache

JOUEUSE DE CLAVECIN, PAR G. METSU

(Collection Dutuit.)

et aux longs cheveux ; le serviteur qui lui verse à boire dans une coupe de cristal ; la dame un peu mûre, au nez camus, au caraco de velours grenat bordé d'hermine, sans doute la mère de la jeune blonde aux fraîches carnations qui se tient debout devant elle, vêtue de cette robe de satin blanc agrémentée de passementeries d'or que réclamaient dans leurs commandes les amateurs du temps et

1. La *Gazette* en a donné une héliogravure dans son précédent numéro.

qui est comme l'inimitable signature de Terborch. Sur la table, le miroir et la boîte à poudre, et au fond le petit lit, que nous avons déjà vus maintes fois. Tout cela, dans le dessin, dans la couleur et dans la facture, est rendu avec la perfection à laquelle le maître nous a habitués. Mais ce qui ajoute à l'intérêt de l'œuvre, c'est l'entente accomplie du tableau et sa merveilleuse unité, grâce à la subordination des détails et à la répartition intelligente de la lumière qui, toujours discrète, ne met en évidence que les traits les plus significatifs. Si tout ici est bien fait, tout aussi est à son plan et à sa vraie place; où que se porte le regard, l'examen le plus attentif ne peut qu'ajouter à l'admiration.

Dans un autre petit tableau de Terborch, *La Toilette*, nous retrouvons la dame de la *Visite* seule et assise devant son miroir. Elle vient d'achever sa toilette et se contemple avec une satisfaction marquée. Ses traits cependant sont vulgaires et sa taille fort épaisse, mais il n'entre aucune coquetterie dans le plaisir qu'elle éprouve à se regarder; c'est le contentement d'une brave Hollandaise à voir que tout sur elle est en ordre: ses cheveux nettement tirés en arrière, comme il convient, son corsage bien ajusté. En bonne ménagère, elle s'est acquittée de sa tâche quotidienne; la voilà prête, toute disposée à recevoir ses amies.

De l'émule de Terborch, Gabriel Metsu, exquis comme lui dans ses bons ouvrages, mais d'une perfection pourtant un peu moins constante, un tableautin de la collection Dutuit est tout à fait intéressant et expressif. Pourtant le type de cette *Joueuse de clavecin* n'a pas, non plus, grande distinction, et l'étoffe comme la coupe de son costume d'un gris terne manquent complètement d'élégance. A première vue, on dirait presque une servante qui, en l'absence de sa maîtresse, promène à la dérobée ses doigts sur le clavecin. Mais, à y regarder de plus près, la grâce de ses jolies mains, la délicatesse charmante avec laquelle elle effleure les touches de l'instrument, et, mieux que cela encore, son air recueilli, ses yeux baissés, son attitude attentive et l'expression de son visage, tout nous révèle le bonheur intime qu'elle goûte à cette musique faite pour elle seule et où il semble que s'exhale son âme tout entière. C'est ainsi que l'art accompli de ces maîtres hollandais élève les données les plus modestes et en dégage une poésie que l'humilité même des éléments dont ils disposent rend encore plus imprévue. L'œuvre d'ailleurs est de marque; elle a fait partie de la collection Choiseul et c'est à la vente Patureau que M. Dutuit, en ces temps propices aux amateurs

de belles choses, l'a acquise pour 3 000 francs. Elle vaudrait aujourd'hui plus de dix fois autant, et, sans parler des jouissances qu'elle a dû procurer à son acquéreur, c'était assurément de l'argent bien placé.

Peintres des mœurs honnêtes de la haute bourgeoisie hollan-

LA PETITE QUÊTEUSE, PAR JAN STEEN

(Collection Dutuit.)

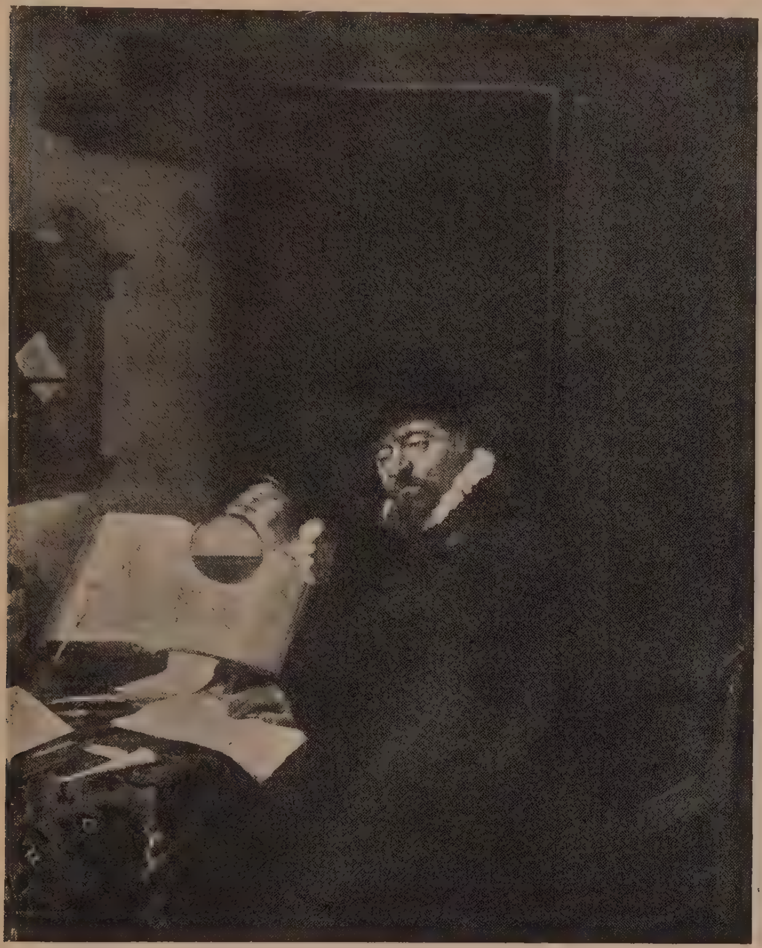
daise, Terborch et Metsu nous la montrent posée, grave et tranquille dans des intérieurs toujours bien rangés. Un peu avant eux, Anthoni Palamedes l'avait représentée dans des sociétés plus que suspectes, se livrant à des distractions d'une moralité équivoque. C'est une de ces *Sociétés galantes* que possède la collection Dutuit. Comme d'habitude, on y fait de la musique, on y joue, on y boit;

çà et là même, quelques mains s'égarent sournoisement autour des tailles de beautés complaisantes et massives qui se trouvent là réunies. Au centre, un gros gaillard vêtu de noir et de mine joviale étale sa corpulence et trouve plaisant d'envoyer la fumée de sa pipe en plein visage d'une donzelle qui se récrie et témoigne son peu de goût pour cette grossière familiarité. La facture sage et précise, les intonations claires et finement nuancées, la transparence et la douceur du clair-obscur, attestent le talent correct et un peu froid de Palamedes, qui fut aussi, on le sait, un habile portraitiste. Jusque dans ces sujets assez scabreux, il est resté décent. Les attitudes calmes, les physionomies placides de ces personnages et la nudité des intérieurs où ils s'ébattent si paisiblement donnent bien l'idée du flegme que les gens bien élevés conservent jusque dans ces divertissements interlopes dont ils semblent s'acquitter comme d'un devoir. Avec Palamedes les apparences, du moins, sont sauvées.

Elles le sont peu, d'habitude, chez Jan Steen. Il est vrai qu'avec ce joyeux compère nous avons à descendre de quelques degrés pour arriver au niveau de ses relations habituelles. Il aime les réunions libres et bruyantes et il ne craint pas les propos ou les allusions cyniques. De parti pris, et même quand il veut être sérieux, il tourne en caricatures les épisodes mythologiques ou bibliques auxquels il s'est trop souvent essayé. C'est d'ailleurs un peintre très inégal, parfois médiocre dans ses grandes compositions, excellent, au contraire, dans les petits tableaux où, sans prétention, sans visée à l'éloquence, ni au comique, il ose rester simple. La plus importante et la meilleure des deux peintures que la collection Dutuit possède de lui est, dans son ensemble, de qualité moyenne Elle représente une fillette qui quête de porte en porte, accoutrée d'un travestissement de carnaval. Attirés sur le seuil de leurs demeures, les villageois auxquels elle s'adresse lui donnent leurs modestes offrandes et s'égaient à ce spectacle avec leurs enfants. Parmi les assistants, un grand garçon se carrant sur une chaise est excellent de naturel et paraît pris sur le vif. L'abandon de sa pose et le sourire bienveillant avec lequel il regarde la petite quêteuse, si absorbé qu'il en oublie de fumer sa pipe, témoignent des facultés d'observation de Steen et des fines nuances qu'il sait parfois exprimer avec une vérité saisissante.

C'est par la franchise et la justesse dans la répartition de la lumière, même avec les effets les plus compliqués, que Pieter de Hooch s'est fait une place à part entre les maîtres hollandais. Ses œuvres sont très recherchées, mais parmi les tableaux qu'on lui attri-

buait autrefois, il en est un certain nombre, une quinzaine environ, que M. Hofstede de Groot a rendus avec raison à l'un de ses imitateurs[1]. C'est également par ses recherches de clair-obscur que se distingue ce P. Janssens, un artiste jusque-là inconnu, dont M. de Groot



LE MÉDECIN DES URINES, PAR ADRIEN VAN OSTADE
(Collection Dutuit.)

a retrouvé la signature et qu'il a pu démêler de la nombreuse tribu de ses dix-huit homonymes flamands ou hollandais. Moins varié dans ses motifs que de Hooch, Janssens n'a pas non plus ses fortes et savoureuses colorations. Sans se lasser, et presque d'une manière identique, il a reproduit une même chambre avec ses fenêtres

1. *De Schilder Janssens, een Navolger van P. de Hooch.* (*Oud-Holland*, 4e année, 4e livraison).

hautes, son mobilier pareil, et ses blanches parois sur lesquelles se jouent les rayons du soleil. Nous les retrouvons exactement semblables dans le tableau de la collection Dutuit[1] et dans une autre de ses œuvres à la Pinacothèque de Munich (nº 426 du catal.). La jeune servante qu'il a placée, vue de dos, dans ces deux ouvrages diffère seule; elle est assise et lit dans le tableau du Munich, tandis que dans celui de la collection Dutuit elle est debout, un balai à la main, pourchassant la poussière avec toute la vigilance d'une ménagère hollandaise.

Adrien van Ostade et les petits bourgeois ou les paysans qu'il nous montre nous aideront à parcourir tout le cercle des diverses classes de la société de cette époque. Si parfois on se bat dans ses cabarets, si des virtuoses d'occasion y braillent à qui mieux leurs chansons rustiques, d'habitude ses modèles sont plus silencieux et plus tranquilles. Il excelle à peindre dans un format exigu des personnages solitaires, comme ce *Lecteur* qui, dans son réduit, partage son temps entre la dégustation d'un pot de bière et la lecture d'une de ces gazettes dont la Hollande venait d'inaugurer la publication. Le format de cette feuille est minuscule; les journaux d'alors ne se mêlaient guère de politique et ils n'étaient pas encore à l'affût de tous les scandales. Le *Médecin des urines* n'est pas moins caractéristique du talent d'Ostade. C'était là d'ailleurs un des sujets favoris des peintres hollandais, et, plus soucieux de fidélité que de délicatesse, Gérard Dou, Brekelenkam, Mieris, G. Schalken et bien d'autres nous renseignent à qui mieux sur le rôle important que ce mode de thérapeutique jouait dès cette époque dans la médecine. Coiffé d'un chapeau noir et vêtu de noir, l'empirique peint par Ostade est assis devant une table couverte des quelques bouquins poudreux qui forment sa bibliothèque professionnelle, et d'un air revêche il se livre gravement à son examen. La vulgarité du sujet est relevée par l'habileté consommée de l'artiste et par la sagacité de son observation. Si ses types manquent de variété et, en le faisant reconnaître de loin, donnent un peu de monotonie à son œuvre, la force du dessin, la plénitude substantielle de sa couleur et la franchise de son exécution ont assuré depuis longtemps le prix toujours assez élevé de ses tableaux. C'est à Isaac van Ostade, le frère et l'élève d'Adrien, qu'il convient d'attribuer la *Chaumière sous de grands arbres* qui est un excellent spécimen de sa manière; le cheval

1. Reproduit dans la livraison précédente, p. 443.

blanc placé à l'écart dans une pénombre traversée par quelques rayons de soleil est une merveille; comme d'habitude d'ailleurs, la touche d'Isaac, donnée dans une pâte abondante, mais très habile-

PORTRAIT DE REMBRANDT, PAR LUI-MÊME (1631)

(Collection Dutuit.)

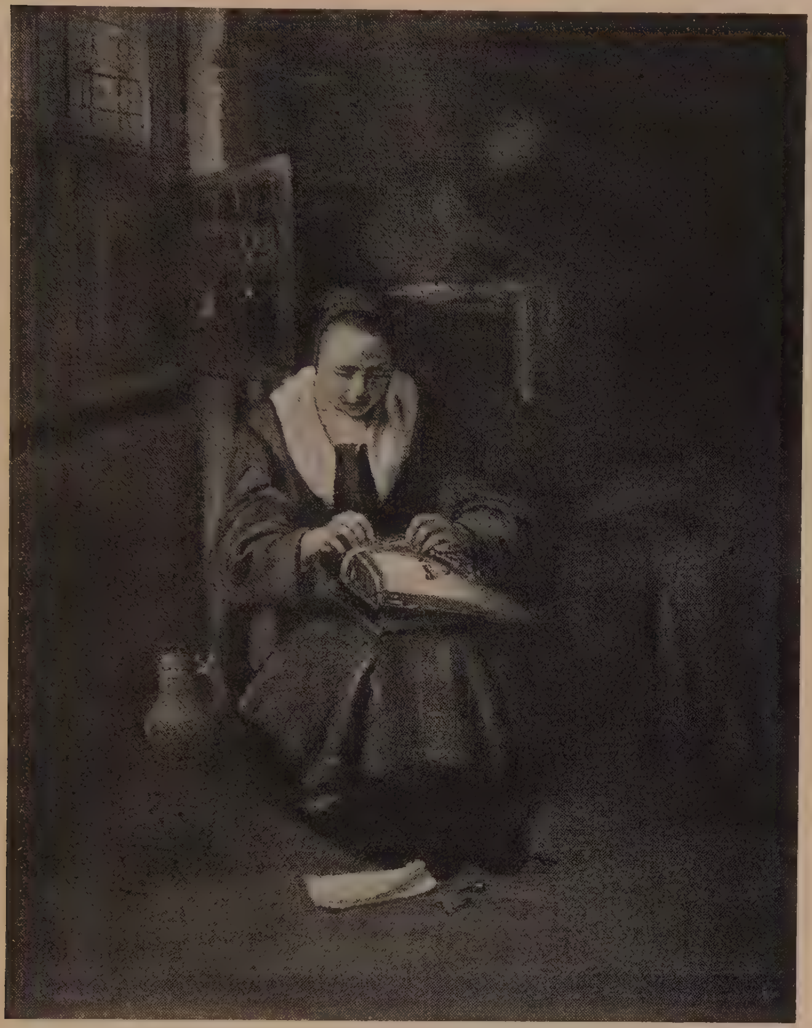
ment maniée, est à la fois large et délicate, et avec une souplesse charmante se prête à toutes les exigences du modelé.

On le voit, les talents les plus divers abondent dans la riche expansion de cette école hollandaise qui, en se proposant, ainsi que l'a dit Fromentin, « cette chose très simple et très hardie » de nous

laisser des hommes et des lieux « une image fidèle, exacte, complète et sans nul embellissement ressemblante », a si pleinement rempli son programme, que « depuis qu'on s'exerçait à peindre, on n'avait rien imaginé qui fût aussi vaste et plus nouveau. » Pour difficile et glorieuse que fût une pareille tâche, Rembrandt l'a cependant dépassée, et grâce à son génie l'art de son pays ne craint la comparaison avec aucun autre. La seule œuvre de lui que possède la collection Dutuit est, à première vue, un peu déconcertante. C'est son propre portrait, signé en caractères minuscules et daté de 1631. L'aspect en est plus étrange qu'attrayant. Une fois de plus, il s'est pris pour modèle et, sous prétexte de se composer un costume oriental, il s'est affublé de tous les oripeaux que dès cette époque il commençait à collectionner : un turban surmonté d'une aigrette, un manteau de velours grenat jeté sur une tunique de drap d'or constellée de pierres précieuses. Ainsi accoutré, la main droite appuyée sur une canne et l'autre poing campé sur la hanche, il s'est fièrement posé dans une attitude de commandement. A ses pieds, un brave caniche, tout frisé, vrai type du chien d'aveugle, est assis devant lui, masquant le bas des jambes de ce personnage un peu grotesque, auquel il donne ainsi l'apparence d'un cul-de-jatte. Les diverses pièces de ce déguisement ridicule sous lequel l'artiste a pris ses grands airs et les accessoires dont il s'est entouré, nous les connaissons tous pour les avoir vus déjà dans plusieurs œuvres de cette époque. L'aigrette et le bijou qui l'attache se retrouvent, en effet, dans l'eau-forte *Rembrandt dans un ovale* datée de 1634 ; l'attitude de la figure, les gants brodés et le bâton que Rembrandt tient à la main, le premier état de cette gravure nous les montre également ; le même caniche s'étale... fort irrévérencieusement au premier plan du *Bon Samaritain* gravé en 1633 ; le type même de Rembrandt est bien conforme à celui des eaux-fortes de cette époque, très différent de celui du charmant petit portrait de La Haye, où il s'est peint vers 1629, encore adolescent et imberbe. Ici, c'est un homme fait, à la chevelure crépue, ébouriffée et farouche, à la moustache épaisse et relevée en crocs ; ses traits aussi ont grossi et se sont accentués. La signature elle-même, avec son orthographe assez rare : *Rembrant*, est celle de la *Leçon d'anatomie* peinte l'année suivante, en 1632. Tant de particularités concluantes suffiraient à faire présumer l'authenticité de l'attribution à Rembrandt, contestée, dit-on, par quelques amateurs, si l'exécution surtout ne la confirmait[1]. L'éclat du costume, la déci-

1. Ce tableau d'ailleurs a ses titres en règle : acheté par M. Dutuit en 1840 à

sion des empâtements, la simplicité et la franchise du modelé de cette tête enlevée en pleine lumière, la sûreté des mises en place et de la touche, la vie exubérante de la figure et l'autorité de ce regard



LA DENTELLIÈRE, PAR NICOLAS MAES

(Collection Dutuit.)

pénétrant, tout cela est bien du maître et de ce moment de sa vie. Il va quitter Leyde et, aussitôt arrivé à Amsterdam, il aura peine à

la vente Schamp d'Averschot à Gand, au prix de 15 190 francs, il provient de la collection du comte de Vaudreuil, et il est décrit par Smith dans son catalogue raisonné, vol. VII, p. 116, n° 321, et supplément, p. 799, n° 26.

suffire à toutes les commandes qui vont l'assaillir. Devenu célèbre et portraitiste à la mode, il ne trouvera plus, de quelque temps du moins, le loisir de se prendre pour modèle et de se livrer ainsi sur sa propre personne à toutes ses fantaisies de déguisements, à toutes ses expériences de clair-obscur. En dépit de son apparence, l'œuvre est donc intéressante à bien des titres. Historiquement, elle représente une face peu connue du talent du maître, pour cette période primitive dont nos collections publiques ne nous offraient jusqu'ici aucun spécimen.

Dans ses dimensions restreintes et avec un peu moins d'éclat que d'habitude, la *Dentellière* signée de Nicolas Maes, un des meilleurs élèves de Rembrandt, est un assez bon exemplaire de sa manière. L'artiste, cette fois, s'est confiné dans une harmonie éteinte et grisâtre ; sauf une très mince bande rouge qui encadre l'ouvrage de la dame, il a exclu de ce petit tableau cette note gaie du vermillon très vif qui d'ordinaire joue dans ses peintures un rôle assez important. Mais la discrétion voulue des tonalités ajoute à celle-ci un charme d'intimité bien en rapport avec la simplicité du sujet.

Pour terminer cette rapide revue des peintres de genre, nous devons encore mentionner un petit *Portrait d'un homme âgé*, par Th. de Keyser, mais d'une exécution molle et un peu lourde. Jusque dans ces dimensions exiguës, de Keyser conserve d'habitude plus d'élégance, de fermeté et de largeur. Citons encore de C. Bega un *Intérieur* qui rappelle celui du Louvre, et un tableau de Wouverman brossé avec la facilité un peu banale dont ce peintre est coutumier.

Un artiste qui a touché à tous les genres, Jean-Baptiste Weenix, nous servira d'intermédiaire pour passer aux paysagistes, avec ce *Port de mer*, d'un arrangement un peu factice, où il semble qu'il ait voulu réunir toutes les acceptions de son talent et donner la mesure de ses nombreuses aptitudes. Weenix s'y montre, en effet, peintre de figures, peintre d'animaux et paysagiste très habile. Le groupe du premier plan où il a représenté un fils de famille festoyant avec une beauté facile, dont il vient de payer les faveurs à une vieille drôlesse, est, il est vrai, d'une facture un peu appuyée et trop gauchement apparente. En revanche, les musiciens qui régalent le jeune prodigue d'une symphonie, le temple antique en ruine dont les colonnes dorées par le soleil se détachent éclatantes sur l'azur du ciel, le port qu'on aperçoit dans le lointain avec de nombreux bateaux amarrés, le ciel lui-même, lumineux et profond, où flottent gaiement quelques légers nuages, tout cela forme un ensemble très clair et très brillant.

Et, comme si ce n'était pas assez de tous ces détails pittoresques, un peu trop complaisamment assemblés pour montrer ce dont il est capable, Weenix a voulu donner encore ici un échantillon de son talent d'animalier, en peignant à la droite du tableau, sortant du cadre, un chien très animé à la poursuite d'un dindon qui fuit effaré devant lui, tandis qu'un autre dindon, par sa contenance ferme et résolue, témoigne l'intention de venir en aide à son camarade et de tenir tête à l'ennemi. Avec ses allures faciles et sa riche tonalité, l'aspect

PORT DE MER, PAR J.-B. WEENIX

(Collection Dutuit.)

de cette peinture admirablement conservée est très décoratif; on y sent comme un souvenir radieux du séjour que l'artiste avait fait en Italie.

C'est également à l'Italie qu'est emprunté le motif d'un tableau de Jan Both, qui ne dépasse pas la moyenne des ouvrages de ce peintre habile, mais un peu monotone, car il se répète souvent, et l'on sait à l'avance qu'il n'a pas grand'chose à nous apprendre. Nous le retrouvons ici avec les repoussoirs commodes et les coulisses complaisantes dont il a abusé; même en présence d'une œuvre nouvelle, nous croyons déjà l'avoir vue. Quels que soient les mérites de ces « italianisants », qui par leur naissance ou par les enseignements qu'ils ont reçus appartiennent presque tous à l'école d'Utrecht, les meilleurs

parmi les paysagistes hollandais sont ceux qui, sans avoir jamais quitté leur pays natal, en ont loyalement retracé de fidèles images. Van Goyen, un des premiers, leur avait ouvert la voie en montrant les ressources pittoresques qu'offrait la contrée au milieu de laquelle ils vivaient et en dégageant de la réalité elle-même la poésie de ses aspects les plus caractéristiques. Il est un exemple éloquent de la diversité des acceptions que peut comporter l'interprétation de la nature. Avec une sincérité absolue dans le dessin et dans la justesse des valeurs, van Goyen s'est le plus souvent appliqué à rendre le charme des vastes horizons dont les bras de mer, les cours d'eau et les plaines immenses, qui occupent la plus grande partie du territoire des Pays-Bas, lui découvraient les perspectives infinies. En revanche, si réaliste qu'il fût, il ne s'est jamais préoccupé de l'exactitude des colorations. Tous ceux qui ont parcouru la Hollande connaissent l'incomparable éclat de ses prairies, incessamment vivifiées par l'humidité du sol et par l'air salin. Nulle part il n'existe des verdures plus fraîches, plus intenses, et cependant vous ne sauriez trouver dans les tableaux de van Goyen la trace d'un vert franc. Ce ne sont, en fait, que des dessins presque monochromes, des manières de camaïeux dans ce ton bistré qui servait généralement à ses confrères pour leurs préparations, mais qu'ils recouvraient ensuite de colorations variées. Cette tonalité brune est restée définitive chez van Goyen, bien qu'elle ne soit ni vraie, ni même vraisemblable. Mais, en dépit de cette pauvreté volontaire de sa palette, il a su, avec ces ressources très restreintes, se composer une harmonie originale, faite de gris olivâtres, de bleus et de jaunes amortis, et qui s'accorde merveilleusement avec l'impression qu'il veut produire. Le meilleur des deux tableaux de lui que possède la collection Dutuit représente un de ses motifs favoris : une *Route traversant un canal.* Sur la jetée, des piétons et un de ces grands chars à bancs dans lesquels il se plaît à entasser de nombreux personnages, et, de part et d'autre de cette petite éminence qui domine toute la contrée, une langue de terre mince et plate, étendue entre la double immensité du ciel et de l'eau. De cette donnée très modeste le maître a su tirer un parti saisissant, grâce à sa facture spirituellement expéditive et à cette science du clair-obscur qui lui permet d'obtenir à peu de frais des colorations très fines et des contrastes très imprévus.

De Jacob van Ruisdael, le grand paysagiste de l'école de Haarlem et, après Rembrandt, peut-être le plus grand artiste de la Hollande,

nous n'avons ici que deux bons tableaux, mais pas de premier ordre pour le peintre : le meilleur, dont il existe de très nombreuses variantes, une *Vue de la plaine de Haarlem*, prise des dunes voisines, avec des champs où jaunissent de maigres moissons et, dans le lointain, une sorte de panorama à vol d'oiseau de la Hollande tout entière, en raccourci ; l'autre, *Le Vieux Château*, une construction massive, flanquée de tours, près des eaux écumantes d'une cascade,

L'ORAGE, PAR A. VAN EVERDINGEN
(Collection Dutuit.)

évidemment rapportée là pour complaire à l'amateur qui en avait fait la commande.

La réputation d'Allaert van Everdingen est mieux défendue par un seul de ses ouvrages, mais qui peut compter parmi ses chefs-d'œuvre. Sans atteindre à l'impression grandiose de la *Tempête par un temps de neige* de la galerie de Chantilly, l'*Orage* est de qualité presque égale. Un grain se prépare et, sous la lumière livide d'un ciel menaçant, la mer blafarde commence à se soulever. A demi courbé par le vent, un bateau à voiles rempli de nombreux passagers se presse pour échapper à la tempête prochaine. La tonalité générale de l'ensemble rappelle van Goyen, et la façon un peu archaïque dont

les vagues sont traitées fait penser à certains précurseurs d'Everdingen, tels que Porcellis et Simon de Vlieger. Mais le mouvement du ciel est d'un modelé superbe, et l'opposition des nuées grisâtres qui vont bientôt couvrir un grand nuage blanc, seul reste du beau temps, est d'un effet très saisissant. Encore discrètes, les colorations chez Everdingen sont cependant plus vives que chez ses devanciers. Ses marines, d'ordinaire très supérieures à ses paysages norvégiens, attestent chez lui des facultés d'observation et un sens dramatique qui, dans ses meilleurs ouvrages de cette sorte, le mettent au premier rang.

Adrien van de Velde, en traitant des sujets plus calmes, a, plus encore qu'Everdingen, abordé tous les genres. Paysagiste lui-même, on sait les innombrables services que, sans compter, il a rendus à la plupart de ses confrères, en « étoffant » leurs tableaux de personnages et d'animaux très variés et très vivants, d'une exécution aussi facile que spirituelle, et toujours placés au bon endroit. Chez quelques-uns de ces artistes, comme Moucheron, Hackaert et d'autres encore, ces charmantes figures de van de Velde restent certainement le meilleur de leurs œuvres. En dépit de sa courte vie, grâce à sa précocité et à son infatigable labeur, van de Velde a beaucoup produit : des paysages purs, des tableaux d'animaux, des plages et des marines exquises, et jusqu'à des compositions mythologiques et religieuses. C'est à la Fable antique qu'il a emprunté le sujet de la toile importante et, en son temps, célèbre que M. Dutuit a payée 30 500 francs à la vente Schneider. La composition en avait été soigneusement étudiée dans un dessin signé et daté de 1666 qui fait également partie de la collection réunie au Petit Palais. Elle procède de ce réalisme un peu terre à terre et de ce goût tout à fait hollandais qui, dans l'interprétation des légendes de l'antiquité, aboutit aux plus désastreux travestissements. Mais, si le style et la noblesse font par trop défaut à cette œuvre, du moins les qualités aimables de l'artiste s'y manifestent : la correction irréprochable de son dessin, l'agrément de son coloris, et ce sens pénétrant de la vie qui lui permet de donner aux animaux eux-mêmes la physionomie individuelle qui appartient à chacun d'eux. Peut-être cette fois la conscience scrupuleuse et le soin trop minutieux qu'il a mis à l'exécution de cet ouvrage ont-ils un peu amoindri son mérite. C'est évidemment d'après un modèle posé nu en plein soleil, qu'il a peint la figure assez vulgaire d'Argus, et quant au groupe des animaux qui l'avoisinent — la vache accroupie, les moutons placés à côté d'elle, et même le chêne qui les abrite — ils se retrouvent identi-

quement dans un autre tableau de van de Velde un peu antérieur, les *Bestiaux* de 1663, qui appartient au musée de La Haye. La facture floue et moelleuse, habituelle à l'artiste, nous paraît ici encore un peu plus fondue que d'ordinaire. Si elle convient pour rendre en perfection la laine des moutons, elle n'est plus à sa place dans les terrains, ni dans le ton rugueux du chêne, et elle donne à l'aspect du tableau une fâcheuse apparence de mollesse. Une autre petite toile sans prétention, *Vaches et moutons près de ruines italiennes*, nous

MERCURE ET ARGUS, PAR A. VAN DE VELDE
(Collection Dutuit.)

montre mieux la grâce et le naturel que le peintre sait mettre dans des sujets plus conformes à la mesure de son talent. A côté d'Adrien, signalons brièvement ici le *Calme* de Willem van de Velde, son frère aîné, une de ces marines un peu froides, un peu figées, que les artistes ne sauraient beaucoup priser, mais qui, malgré ses petites dimensions, atteindrait un prix très élevé en Angleterre, où ces œuvres trop réputées jouissent encore d'une grande vogue.

Le petit tableau d'Albert Cuyp, *Vaches au repos*, est, au contraire, un vrai régal pour un peintre et résume bien les meilleures qualités du maître, assurément plus fin, plus distingué dans ces humbles sujets que dans les ouvrages les plus importants où il se plaisait à

portraiturer, dans des costumes très voyants, les membres de la haute société de Dordrecht, étalant leurs élégances un peu massives sur leurs lourdes montures. Ici, l'air repu et somnolent de ces deux bêtes placides qui ruminent au bord de l'eau, le calme de ce vague horizon et la mélancolie du ciel grisâtre traversé par un vol de vanneaux suffisent à faire de cette œuvre une des perles de la collection, et très caractéristique pour Cuyp. S'il en était besoin, les bardanes aux larges feuilles et les folles pousses d'une ronce échevelée dont il a si souvent garni ses premiers plans certifieraient, à défaut de signature, l'authenticité de ce petit bijou.

Citons, enfin, un de ces délicieux *Couchers de soleil* dont Aert van der Neer est coutumier et qui reflète les splendeurs d'un ciel embrasé dans le miroir d'une nappe d'eau immobile, avant de terminer par Hobbema cette rapide étude des œuvres de l'école hollandaise.

L'un des deux tableaux de lui que possède la collection Dutuit, *Les Moulins,* est célèbre et provient de la galerie de M. de Morny. Pourquoi ne pas l'avouer? son aspect brillant et clair ne laisse pas d'être sec et un peu dur. Les tonalités y sont affirmées avec une franchise excessive : l'azur du ciel bien bleu, les nuages bien blancs, les toits des moulins bien rouges et leurs murailles bien jaunes. Sur le ciel métallique, les arbres découpent impitoyablement leurs silhouettes qui semblent déchiquetées à l'emporte-pièce. Tout cela est d'une précision violente, sans harmonie, sans grand charme. Peut-être l'artiste n'est-il pas seul coupable de ces défauts ; l'ancien possesseur ne voulant admettre chez lui que des peintures d'une propreté irréprochable, on a frotté, récuré sans merci cet honnête tableau. L'opération n'a que trop réussi, jusqu'à lui ôter son épiderme et à lui donner ce poli, ce luisant qui offensent aujourd'hui le regard. Bien que moins réputé et un peu sombre d'aspect, le *Chemin dans une forêt* (il faisait autrefois partie de la collection Schœnborn) a plus de poésie. Si, comme d'habitude chez Hobbema, les silhouettes des arbres sont tourmentées, hérissées, diversifiées à l'excès, l'air du moins les enveloppe et les caresse. Quoique très intenses, les colorations sont restées savoureuses et veloutées. Le premier plan, noyé dans une ombre assez forte, a gardé sa transparence ; tous les détails y sont lisibles, pas isolés, pas soulignés. Nulle part, en tout cas, la peinture originale n'a perdu cette fleur native que l'artiste avait su y mettre ; le temps y ajoute aujourd'hui cette patine délicate par laquelle il finit les œuvres bien faites.

(*La suite prochainement.*) ÉMILE MICHEL

UN PORTRAIT DE LA SECONDE FEMME DE CHARDIN

PAR CHARDIN

AU MUSÉE CARNAVALET

Le Louvre conserve déjà un portrait de cette excellente femme que Chardin, à quarante-cinq ans, avait épousée, veuve comme lui, frisant la quarantaine; nantie d'un certain avoir, elle se montra dévouée à lui assurer la tranquillité de travail si nécessaire à son art scrupuleux et patient, et parvint avec lui à un âge avancé. C'est un ferme et franc pastel, daté de 1775 — des dernières années de l'artiste; elle y est montrée bientôt septuagénaire, le visage amaigri, la bouche creusée, le regard refroidi, sous un bonnet blanc tout simplet qui lui garantit presque entièrement la figure.

Le musée Carnavalet vient de se découvrir possesseur d'un autre portrait d'elle dans une peinture à lui échue il y a deux ans, par testament de la baronne Nathaniel de Rothschild, avec la désignation de « *M^me^ Geoffrin, par Chardin* ».

L'attribution à Chardin était fondée. Une femme d'environ cinquante ans nous est présentée assise plus encore de profil que de trois quarts, un rouet posé sur ses genoux. Le visage, court et rond, franchement tourné vers le spectateur, sourit avec finesse, d'une bouche mince et menue, et accuse la fatigue de l'âge par le lourd plissement du haut des paupières; il est modelé avec cette insistance à laquelle rien ne doit échapper, dans une couleur grasse qu'on ne voyait guère, à cette époque, s'étaler que sous le pinceau de Chardin

et qui trouve ici son heureux emploi dans l'empâtement du bas des joues et du double menton. La pose est très simple, tout intime, bien conforme à l'esprit du maître. Pas de bouillonnement d'étoffes, pas de tentures agitées : le chez-soi paisible avec le petit bonnet à nœud rose et le vêtement lâche, commode à porter à la maison. Tout respire, dans ce négligé d'appartement, la coquetterie proprette et

PORTRAIT DE FRANÇOISE-MARIE POUGET, FEMME DE CHARDIN
GRAVURE DE LAURENT CARS D'APRÈS LE DESSIN DE C.-N. COCHIN

ordonnée de la ménagère ; il n'y a pas jusqu'à la contenance, presque ramenée à la roideur d'un rectangle par ce corps bien vertical, par ces mains, occupées au rouet, bien parallèles aux jambes, qui ne donne l'idée d'un train de vie rangée dans un intérieur d'un ordre parfait. Certainement le manque d'abandon de cette pose ne doit pas être pris pour une insuffisante souplesse de dessin ; l'attitude est voulue, comme aussi la façon méticuleuse dont les détails sont rendus. L'artiste a compris qu'il n'avait pas à donner à ce tableau une apparence de facture large et animée ; il l'a peint de près, comme il faisait dans ses petites toiles, sans précipitation, avec une

minutie tout à fait en rapport avec le modèle. Les dentelles du fichu et celles qui bordent les manches de leurs larges godrons sont traitées comme un coin de nature morte — qui a bien son

PORTRAIT DE FRANÇOISE-MARIE POUGET, FEMME DE L'ARTISTE, PAR CHARDIN

(Musée Carnavalet.)

intérêt, puisque, par son aspect d'ordre et de propreté, il contribue à souligner un des traits du modèle. Elles sont merveilleusement rendues, avec cette pleine et lourde pâte blanche fréquente dans l'œuvre de Chardin : ici ramassée, tapotée, là traînée patiemment en mince filet selon le caprice de leur dessin, elle réussit à exprimer

à la fois leur profusion et leur légèreté. Le satin du vêtement se détache de la chaude enveloppe du fond en teinte verdâtre, avec la même franche clarté que la nappe sur laquelle, dans le petit tableau de la salle La Caze, sont exposés les *Ustensiles de ménage*. Et avec quelle dextérité et surtout quel sentiment de l'ambiance est rendu le rouet posé sur les genoux! Il est orné d'un ruban de ce beau rouge riche et savoureux qui égaie si souvent les toiles du maître, et l'on retrouve dans les bordures ces traînées de gris argent dont son pinceau marque fréquemment les arêtes des meubles. Autour, les mains se meuvent, délicates, potelées, et surtout bien dans l'air.

Sur ce portrait du XVIII^e siècle, d'un si grand charme d'intimité, peint sans recherche de l'effet, dans une chaude enveloppe, il n'était guère possible de mettre un autre nom que celui de Chardin. La difficulté se réduisait à trouver quelle est véritablement cette femme paraissant toucher à la cinquantaine, n'ayant rien de bien aristocratique dans la physionomie, ni rien non plus de vulgaire, assez fine sans être pétillante, mais ne donnant pas à vrai dire l'impression d'une maîtresse de maison au salon réputé, — d'une M^me Geoffrin, tenancière de bureau d'esprit.

Voici que l'identification vient de s'en trouver établie par une gravure de Laurent Cars [1], exécutée en 1755 d'après un dessin de C.-N. Cochin le fils, et qui représente de trois quarts, en buste, Françoise-Marie Pouget, seconde femme de Chardin.

A cette époque, la compagne du peintre, qui l'avait épousée en 1744, âgée de trente-sept ans, comme l'indique l'acte de mariage publié en note par les Goncourt, avait donc quarante-huit ans. Dans les deux portraits, c'est la même bouche un peu mince, le même « sérieux dans le sourire » que les Goncourt découvraient au dessin de Cochin, le même empâtement du visage avec le même double menton. Elle porte un pareil petit bonnet et le fichu noué sur la poitrine.

Présenté sous le nom de M^me Geoffrin, ce portrait ne répondait pas à ce qu'on attendait de lui ; la réserve voulue de sa contenance était prise pour de la raideur. Identifié à son vrai modèle, il s'explique dans toutes ses parties. Rien ne saurait mieux aider à évoquer le peintre de tant de charmants intérieurs dans sa propre maison, vivant à côté de cette excellente compagne qui s'appliquait sans doute à respecter ses petites manies d'artiste scrupuleux et déjà âgé.

1. Un fac-similé de cette gravure se trouve dans l'ouvrage de M. S. Rocheblave sur *Les Cochin*, p. 187. (Collection des *Artistes célèbres*.)

Un jour la fantaisie lui prend de fixer sur la toile ses traits de quinquagénaire ; elle n'a pas une de ces têtes expressives propres à inspirer à première vue un peintre ; mais avec les qualités qu'il lui connaît de bonté, de vigilance domestique et aussi de finesse, il sait qu'il peut faire un intéressant portrait de femme d'intérieur. Aux premières années de ménage, c'est elle qu'il avait prise pour modèle dans ses *Amusements de la vie privée* exposés au Salon de 1746. Il l'installe donc devant son chevalet dans la pose la plus propre à mettre en relief ses qualités. Elle, amusée, a sorti de l'armoire quelque seyant négligé aux fraîches et abondantes dentelles, qu'il a approuvé, et fixé à ses oreilles ses plus beaux diamants.

PROSPER DORBEC

EUGÈNE MÜNTZ

La disparition d'Eugène Müntz, surpris en pleine production par la mort, à l'âge de cinquante-sept ans seulement, est pour la critique d'art de ce temps une perte irréparable. L'érudition française, dont il soutenait pour une si grande partie le bon renom à l'étranger, en sentira cruellement le coup, et dans son extérieure fierté, et dans le train de ses travaux, privée que la voilà désormais de l'aide qu'apportait, aux recherches des plus jeunes, la personne de ce savant éminent et serviable.

Ceux qui l'ont approché savent quels furent la douceur de son abord, la modération de son caractère, la bienveillance de ses façons, la sûreté de ses renseignements, l'à-propos de ses conseils. Ceux qu'il aimait ont connu la bonté de son cœur. Tout ce qui lisait, en France et en Europe, a mesuré l'étendue de ses connaissances et l'excellence de sa critique.

Elle s'exerçait depuis trente ans, dans une constance de production et une égalité d'éclat que peu de ses confrères auront fournies. Eugène Müntz était né à Soultz-sous-Forêts, en Alsace, en 1845. Il étudia au lycée Bonaparte, depuis lycée Fontanes et lycée Condorcet, prit le grade de licencié en droit, puis, curieux des monuments de l'art, voyagea successivement en Allemagne et en Angleterre. Dans la

guerre de 1870, il prit sa place dans un bataillon de mobiles du département de la Seine. L'École française de Rome le reçut en 1873. L'année suivante commença de paraître son premier ouvrage important, les *Notes sur les mosaïques de l'Italie*. Quelques articles d'érudition avaient contribué déjà à le faire connaître, plusieurs dans cette *Gazette des Beaux-Arts* dont il devait se rendre l'un des plus éminents en même temps que des plus assidus collaborateurs. Son premier article y parut en 1868. C'était une simple bibliographie, traitée avec toute la précision et la sagesse qui ne devaient manquer à aucun de ses ouvrages, *L'École française jugée par la critique allemande*, à propos de l'*Histoire de la Peinture française moderne* de J. Meyer. L'auteur n'avait que vingt-trois ans.

En 1876, au retour de Rome, Eugène Müntz fut nommé sous-bibliothécaire de l'École des Beaux-Arts, et en 1878 bibliothécaire, archiviste et conservateur du musée. Dès ce moment, tandis que de nouveaux livres étendaient sa réputation, commença de se faire apprécier, dans l'ombre d'une salle de lecture, l'extraordinaire mémoire de bibliographe dont il appuyait sa critique. En 1878 parut le premier fascicule de ses *Arts à la cour des Papes*; en 1881 ses *Précurseurs de la Renaissance*, et la même année *Raphaël*, refondu et de nouveau publié en 1885 dans la forme que nous lui connaissons, qui en fait un des ouvrages les plus considérables du siècle, et le chef-d'œuvre de cette féconde carrière. Entre temps il avait été nommé à la suppléance de Taine dans la chaire d'esthétique et d'histoire de l'art de cette même École des Beaux-Arts. Eugène Müntz tenait dès lors dans le monde du savoir le haut rang dans lequel il devait finir, et qui lui valut d'être successivement chevalier de la Légion d'honneur, membre des Antiquaires de France et de l'Institut. Sa collaboration à toutes sortes de revues savantes et de vulgarisation s'était accrue au delà du vraisemblable. Outre la *Gazette des Beaux-Arts*, on le voit favoriser de ses travaux la *Revue archéologique*, l'*Art*, la *Revue des Deux Mondes*, jusqu'au *Magasin pittoresque*, et prendre enfin la direction de cette Bibliothèque internationale de l'art dont la carrière, trop tôt finie, n'en fut pas moins illustrée d'ouvrages comme *Les Ducerceau* de M. de Geymüller, le *Claude Lorrain* de lady Dilke, le *Van Mander* de M. Hymans.

L'esprit demeure stupéfait devant l'énorme labeur que distillaient cette plume aisée et claire, ce cerveau méthodique et d'un équilibre parfait. Voici *La Tapisserie* pour la collection Quantin en 1882; *Donatello* pour la librairie de l'Art; *La Renaissance en Italie et en France au*

temps de Charles VIII, ouvrage de mêmes proportions que le *Raphaël*, publié aux frais du duc de Chaulnes; enfin, depuis 1888, l'admirable série de volumes qui devait présenter dans un plan général *L'Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, vaste compilation, énorme répertoire de connaissances élaborées et précises, groupées autour d'un centre unique, et qui, si elle eût pu s'achever, eût été le résumé magnifique de cette vie de penseur et d'érudit.

Car c'en fut le trait par excellence, remarquable en un temps où d'incessantes critiques se sont élevées contre la Renaissance du XVIe siècle : Eugène Müntz admirait cette époque, entretenait de ses travaux son culte, et lui maintenait avec une obstination douce son rang d'institutrice heureuse de l'Europe moderne dans toutes les branches de l'activité humaine, et premièrement dans l'art, domaine de ses études. Sa philosophie là-dessus était aussi étendue que profonde. Il n'y a pas en cette matière de considérations esthétiques, politiques, sociales, morales et religieuses qu'il n'ait abordées et qu'il n'ait su tourner sans peine à la preuve que la Renaissance est le bien commun de toutes les nations modernes, et que l'honneur revient à l'Italie d'y avoir précédé l'Europe. Ce fut la conclusion constante de ses travaux, l'inébranlable certitude de sa carrière de savant, qu'il eut à cœur de renouveler et de fortifier sans relâche, dans le terrain sans cesse remué de l'esthétique et de la science. Ce qu'il admira du moyen âge, ce qu'il enregistra tour à tour d'un nationalisme historique jeté à l'assaut de ses préférences, n'eut jamais pour but et pour effet que de les maintenir. Les nouveaux principes mis en cours par l'enseignement de Courajod n'eurent pas chez lui un autre résultat, et c'est dans ses œuvres que l'avenir trouvera les formules les plus larges et les plus décidées contre des doctrines que, plein d'estime pour le savoir de leur auteur, il regardait cependant comme des erreurs.

Qu'il me soit permis ici de ne pas fuir l'allusion à l'article que M. André Michel lui consacra dans le *Journal des Débats*, au triste lendemain de sa mort. M. Michel sait combien tout ce qu'il y a d'érudits en France estime et admire les travaux du successeur de Courajod. Chacun a goûté le trait agile et délicat qui fit revivre sous sa plume, dans la lumière rapide de l'actualité, la figure d'Eugène Müntz, et briller l'éclat de ses mérites. Mais, venant à juger l'esthétique de celui-ci, il a parlé de trouble dans ses convictions et d'incertitudes dans sa doctrine, causées par des études nouvelles qui le rapprochaient de l'école contraire. Voilà ce qu'on n'a pu se figu-

rer que sur la foi d'une bienveillance, d'une aversion pour la polémique, d'une modération de jugement, et d'une sympathie de compréhension, qui certainement ne signifiaient rien de pareil. L'attachement de Müntz à d'anciennes convictions n'avait pas diminué dans ses dernières années. Livres ou articles ne contiennent pas un texte où se puisse remarquer rien de pareil, et si l'on allègue des entretiens, j'en sais que je pourrais publier, et qui signifient tout le contraire.

Les travaux de bibliographie, d'iconographie et de muséographie n'ont pas été non plus des moindres dans cette carrière. *Les Historiens et les Critiques de Raphaël*, les *Études sur l'Histoire de l'Art et de l'Iconographie chrétienne*, la *Bibliothèque du Vatican au* XV^e^ *siècle, contribution à l'histoire de l'Humanisme*, les *Collections des Médicis au* XV^e^ *siècle*, sont le principal seulement de ce bagage, duquel relève pareillement la direction des *Archives des Arts*, et le beau volume de *Pétrarque* écrit en collaboration avec le prince d'Essling, et paru l'année dernière, dernier en date des grands ouvrages de Müntz.

La *Gazette des Beaux-Arts*, qui perd en lui un collaborateur illustre, ne peut manquer de joindre à cette courte revue celle des articles qu'il publia chez elle. Les voici, depuis le premier, que j'ai signalé déjà, tous également précieux à des titres divers :

Holbein d'après ses derniers historiens, à propos du livre de Hoffmann : *Holbein und seine Zeit* (1869); *Exposition internationale de Munich* (1869); *L'Enseignement des arts industriels dans l'Allemagne du Sud* (1870); *Les Monuments d'art détruits à Strasbourg* (1872); *Les Expositions de Londres* (1872); *La Tapisserie à Rome au* XV^e^ *siècle* (1874); *Une nouvelle biographie d'Albert Dürer* (1874); *La Renaissance à la Cour des Papes* (1877-1878); *Une nouvelle biographie d'Holbein*, à propos du livre de P. Mantz (1879); *Les Architectes de Saint-Pierre de Rome, d'après des documents nouveaux* (1879); *Raphaël et Michel-Ange*, à propos du livre de Springer (1879); *Les Maisons de Raphaël à Rome* (1880); *Raphaël archéologue et historien d'art* (1880); *Michel-Ange et Raphaël à la Cour de Rome* (1882); *L'Orfèvrerie romaine de la Renaissance* (1883); *La Tapisserie en Angleterre* (1884); *Jacopo Bellini* (1884); *Dessins de la jeunesse de Raphaël* (1885); *Les Tombeaux des Papes en France* (1887); *Le Musée de l'École des Beaux-Arts* (1889-1890); *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni* (1891); *Rembrandt et l'art italien* (1892); *La Propagande de la Renaissance en Orient durant le* XV^e^ *siècle* (1892-1895); *L'Enseignement des Beaux-Arts en France : le Siècle de*

Louis XIV (1895); *Dessins inédits de Michel-Ange* (1896); *Le type de Méduse dans l'art florentin du* XV^e^ *siècle et le Scipion de la collection Rattier* (1897); *Les Influences classiques et le renouvellement de l'Art dans les Flandres* (1897); *A propos de Boticelli* (1898); *Les Dernières années de Léonard de Vinci* (1898); *Tolstoï et la mission sociale de l'Art* (1899); *A travers la Souabe, notes d'art et d'archéologie* (1899-1900); *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, à propos du livre de M. l'abbé Broussolle (1900); *Le Triomphe de la Mort à l'hospice de Palerme* (1900).

Enfin, comment me dispenserais-je de détacher et de nommer à part les derniers de tous ces articles, sur *Le Primatice et l'École de Fontainebleau*, consacrés à un livre dont lui-même avait marqué le sujet et accueilli la dédicace, faible témoignage d'une affection sincère et d'une commune foi artistique. Il corrigeait ces dernières pages quand la mort l'est venue chercher : souvenir doux et cruel, que je n'aurais pas rappelé si d'autres ne l'eussent fait déjà.

Ainsi, le travail chez lui n'a point cessé, et nous aura servi jusqu'à la fin d'exemple, comme d'enseignement l'œuvre de notre cher maître et le souvenir de ses leçons.

L. DIMIER

LA COLLECTION BECKERATH

AU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

Les villes italiennes du Nord possédaient toutes leur propre école d'art qu'elles protégeaient contre la concurrence des villes voisines par des lois sévères. On peut cependant saisir les relations qui unissent ces écoles diverses. Ainsi que, dans l'histoire naturelle, les formes des animaux et des plantes se différencient par des nuances presque insensibles à mesure que changent les lieux et les époques, de même les arts obéissent aux lois du voisinage et de la parenté. Étant, pourtant, donné le petit nombre de dessins épars que le hasard nous a conservé, il serait difficile, dans le cas présent, d'employer une autre méthode que celle de la simple énumération des spécimens.

Dans la collection Beckerath se trouve l'unique dessin d'Ambrogio

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXVIII, p. 471.

Borgognone dont je connaisse l'existence. L'exquise composition, d'un trait de plume à peine effleuré, nous montre la Vierge portée dans les airs par un chœur d'anges, et Dieu le Père entouré de séraphins lui plaçant la couronne sur la tête. La forme de la page indique que la composition était destinée à la décoration d'une abside, et elle rappelle les splendides fresques de la voûte de San Simpliciano à Milan, œuvre capitale du maître. On ne saurait citer aucun tableau achevé d'Ambrogio qui puisse nous charmer par la douceur du sentiment autant que ce dessin exquis. La Vierge y répond encore à l'ancienne vision mystique, les tendances académiques et naturalistes de la Renaissance n'ayant pas encore pénétré dans ce recoin de la Lombardie. De même, le goût parfait qui a disposé si heureusement les figures, ne les accumulant jamais, fixant bien le motif de chaque ange sonnant de la trompette, jouant de la harpe, de la guitare, du violon, des cymbales ou de la cithare, la parfaite harmonie qui se dégage de ce concert céleste, tout cela tient encore des pures traditions byzantines.

Un dessin de Luini forme, avec le précédent, un frappant contraste entre l'élève et le maître. Cette feuille, très travaillée à la plume, au pinceau, et rehaussée de blanc, a pour sujet l'enlèvement d'Europe. Les figures posées çà et là sont d'une ingénuité qui fait songer à Puvis de Chavannes; par contre, l'adjonction quelque peu enfantine du grand palais du fond, ainsi que l'apparition inattendue du taureau au beau milieu de l'idylle, font preuve d'un défaut de goût qui jamais ne se ferait voir dans les décors poétiques, toujours d'une si noble distinction, de l'artiste français.

Bramantino est représenté dans la collection par un choix de dessins dont je retiens un bel exemple montrant un homme agenouillé, les mains jointes. La facture en est remarquable par sa franchise et sa puissance. Le curieux travail des plis aux creux profonds rappelle la sculpture sur bois, style qui se retrouve semblable dans l'école des Mantegazza. Et la situation de Milan, à l'embouchure de la grande route qui mène aux pays du Rhin, explique que l'influence des écoles de sculpture françaises et germaniques ait pu se faire sentir ici, si loin de leurs pays d'origine.

Bergame, ville montagnarde, sujette de Venise et centre commercial de haute importance, fameuse par une série d'artistes qui pourtant se distinguent tous par leur genre un peu provincial, s'honore d'avoir produit, au milieu du XVI[e] siècle, un des plus grands portraitistes qu'ait connus l'Italie. Moroni fut, en effet, parmi les

mieux doués pour la copie de la nature. Mais il manquait d'ailes, et quand un travail d'imagination s'offrait à lui, tel que la peinture d'un sujet religieux, il restait inférieur à toute attente. Si grande était son habileté de main en face d'un modèle, qu'on pourrait citer Moroni comme le Frans Hals du Sud, n'était le trait romanesque et sobrement rêveur qui se reflète souvent dans

L'ENLÈVEMENT D'EUROPE, PAR BERNARDINO LUINI

(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

la physionomie de ses personnages. Tout autant que dans ses plus célèbres toiles, cette grande maîtrise et cette psychologie si curieusement contradictoires apparaissent dans la fine étude au crayon d'un portrait d'homme, une des feuilles les plus précieuses de la collection Beckerath. Au revers de cette page sont dessinés les pieds du sujet. A ma connaissance, Moroni ne nous a laissé aucune autre étude de portrait ; les quelques rares dessins que nous possédions de lui sont d'assez froides études de *Madones*.

L'école piémontaise est représentée par trois beaux travaux du

fécond dessinateur Gaudenzio Ferrari : un orchestre d'anges, d'un grand élan d'inspiration et d'une touche très délicate, au crayon noir ; une *Madone entourée d'anges et de saints*, où l'artiste montre toute sa fougue dans le maniement de la plume ; et finalement un ange agenouillé de profil, un des rares parmi les dessins de ce maître qui soient faits en couleur.

Le vieux chef de l'école ferraraise, Cosimo Tura, qui sans doute

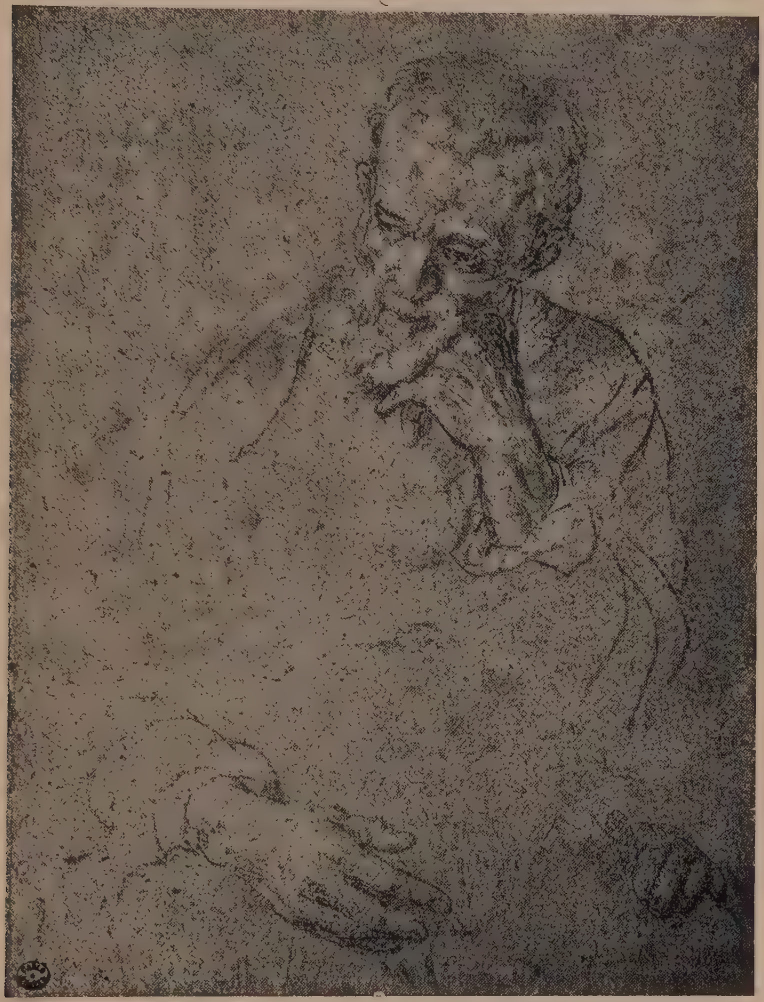
PERSONNAGE AGENOUILLÉ, DESSIN PAR BRAMANTINO

(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

fut des 137 élèves que l'histoire donne à Squarcione, conserve le style bizarre, mais puissamment individuel, de son éducateur. Un dessin, d'une inspiration fantastique, a pour sujet l'allégorie de la Fortune : une femme demi-nue, ailée, est assise, le pied gauche posé sur un globe, tenant dans la main droite levée une poignée de flammes, tandis qu'un enfant s'efforce de grimper sur ses genoux. Ces flammes symbolisent sans doute la nature passagère des biens terrestres ; le petit être criard et plein d'impatience, c'est l'humanité cherchant à retenir l'insaisissable apparition.

Marco Zoppo qui, sortant de l'école de Ferrare, s'établit à Bo-

logne, est certainement l'auteur du *Christ bénissant* contre lequel se serrent deux anges. Moins âpre que dans ses tableaux, ce primitif tient, par le groupement gracieux de son sujet et le sentiment intime, de l'art de Padoue et, en même temps, de la peinture reli-



ÉTUDE POUR UN PORTRAIT, PAR J.-B. MORONI

(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

gieuse locale. Le dessin qui nous occupe doit appartenir à sa jeunesse, car la draperie y fait preuve de recherches de style encore inexpérimentées.

Ercole Roberti, artiste de grande allure, et toujours très distingué, est représenté par un de ses plus beaux dessins : c'est une

étude faite d'après le modèle, et ayant servi pour le tableau actuellement au musée de Liverpool, *La Descente de Croix*[1].

C'est M. Venturi qui, le premier, publia un dessin d'une *Vierge entourée de saints et d'anges*, croyant y voir une œuvre de Bianchi-Ferrari, le maître présumé du Corrège[2]. Cette esquisse doit néanmoins être restituée à l'insignifiant Francesco Verla, ainsi que la parfaite correspondance du dessin avec son tableau signé (nº 306 au palais Brera, à Milan) le démontre. Sur le revers de la feuille se trouve un croquis d'ange. Les deux travaux paraîtront d'un style bien dissemblable; néanmoins cette impression ne doit en rien faire douter de leur paternité identique, Verla, qui fut un pur éclectique, ayant subi l'influence de Mantegna autant que celle de l'école ombrienne. Je ne puis que mentionner ici le dessin du Corrège *L'Apôtre Paul et deux Anges*, étude au bistre pour la coupole de Saint-Jean de Parme, que le lecteur trouvera reproduite dans la belle monographie que M. Corrado Ricci a consacrée à ce peintre.

Notre collection ne comprend pas de dessins importants de l'école d'Ombrie. Une feuille, pourtant, relie cette école à celle de Venise, son auteur étant Francesco Zaganelli de Cotignola, ville des Marches. Elle nous montre une *Vierge aux anges* d'une douceur tout intime. Le travail, des plus soignés, laisse voir les premières lignes tracées à la pointe d'argent, sur la base desquelles l'artiste s'est servi d'une encre bleue pour rehausser l'effet de la composition. Je me souviens d'avoir vu chez Bardini, l'antiquaire de Florence, le très beau tableau, de grandes dimensions, exécuté d'après cette étude.

L'art toscan nous a légué de bien plus nombreux dessins que toute autre école. La raison n'en est pas seulement qu'ici les artistes étaient dessinateurs par excellence, mais aussi que toujours à Florence les collectionneurs et les historiens de l'art se sont occupés de l'étude des maîtres et recueillaieut pieusement ces documents d'une valeur incomparable. A Venise, on ne demandait à l'œuvre d'art que le mérite d'être un ornement. Ce fut le pur hasard qui nous a conservé un rare dessin de Giorgione. Et c'est aux Florentins, surtout à Vasari et à Baldinucci, que nous devons les grands recueils de dessins qui nous sont parvenus. Aussi la collection médicéenne restera-t-elle la source mère des dessins italiens en partie dispersés par le monde, et ce sera encore à elle que nous devrons tou-

1. Le dessin ainsi que le tableau se trouvent reproduits dans l'article du professeur Venturi sur ce maître: *Archivio storico dell' Arte*, série I, vol. II, p. 347.

2. *Arte*, vol. I, p. 279.

jours nous reporter pour étudier au complet les maîtres anciens.

Le hasard fait que dans la collection Beckerath les dessins des écoles vénitiennes passent en nombre ceux des écoles du centre de l'Italie, dont les spécimens, quoique rares, sont d'une haute valeur.

LE ROI DAVID, DESSIN PAR BOTTICELLI
(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

Nous mettrons en tête un dessin que je n'hésite pas à déclarer l'œuvre la plus élaborée de ce genre que nous possédions de Botticelli : David, assis sur un rocher, coiffé de la couronne de roi, la plume à la main, son livre posé sur les genoux, le regard pensif, écrit les Psaumes. La barbe du patriarche et la longue chevelure bouclée qui lui couvre les épaules encadrent le visage. Le

manteau qui le revêt décrit de grands plis du plus beau style. L'horizon bas de la mer, vaguement indiqué au fond, relève encore l'aspect monumental du prophète. Remarquez ce pied de géant qui tient de la puissance de la race toscane; de même la main toute délicate. La tête, avec ses fines touches de blanc de céruse, brille d'une lumière intérieure. Dans l'ensemble s'unissent une austérité patriarcale et le sens artistique aigu du grand maître. Le dessin semble appartenir aux années qui ont précédé le voyage de Botticelli à Rome en 1481. Il est intéressant d'en noter la technique : esquissé en premier lieu par de légères traces à la pointe d'argent, accentué ensuite à la plume pour dégager les formes, et rehaussé au blanc pour lui donner la plus grande puissance de relief, il est enfin voilé d'ombre dans les fonds, pour achever l'enveloppe picturale. Je ne ferai que mentionner d'autres dessins du même maître que possède la collection. L'avers d'une de ces feuilles nous montre trois personnages dont un rappelle, par sa pose, le *Saint Georges* de Donatello. Sur le revers se trouve un homme nu, assis et un autre debout tenant une grande épée. Il existe maintes feuilles, de caractère analogue, qui rappellent de près les statues que Botticelli a introduites dans le fond de son tableau de *La Calomnie*. Je citerais, en particulier, ceux de la collection du Christ Church College, à Oxford. Un autre dessin a pour sujet l'épisode de la Femme épileptique; il est plus dur de facture et conserve un cachet archaïque. Au musée du Louvre se trouve un dessin de bœufs traînant un char, de facture semblable.

On connaît la rareté des dessins du grand chef d'école Verrocchio. Notre collection en possède un qui fut très remarqué à l'Exposition des Beaux-Arts de Berlin en 1898, et qui se trouve reproduit dans la remarquable monographie de Verrocchio que l'érudit connaisseur M. Mackowsky a récemment publiée. Je ne le présenterai donc pas ici. Il convient d'attirer encore l'attention sur le fragment d'une seconde tête empreinte d'une intensité d'expression tout exceptionnelle dans ses yeux et ses lèvres nerveuses. Ce croquis occupe le revers de la même feuille. N'ayant pas été piqué dans ses contours pour être transporté sur le panneau, il conserve une fraîcheur qui manque à l'autre, plus travaillé, mais aussi plus fatigué sur toute sa surface.

Une étude d'un enfant nu assis, dont les formes joufflues indiquent l'école de Verrocchio, ne se saurait attribuer en toute certitude au maître, étant donné les lourdes taches d'ombre qui pourraient être l'œuvre d'une main étrangère et nuisent ostensiblement aux contours

ainsi qu'au modelé. Du reste, le dessin a tout l'aspect de sortir de l'atelier d'un sculpteur plutôt que des mains d'un peintre.

Je ne saurais voir la main de Léonard dans l'étude qui lui est attribuée, et qui représente un personnage assis, légèrement esquissé sur une toile de lin à gros grain, les draperies soigneuse-

ÉTUDE, DESSIN PAR POLLAIUOLO

(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

ment finies. Il faut joindre cette feuille à tout un groupe d'œuvres semblables de Lorenzo di Credi, dessins auxquels Vasari fait allusion dans la vie de Lorenzo, en les décrivant avec éloges.

Un *Baptême du Christ* peut être compté comme un des meilleurs parmi les nombreux dessins que nous possédons de Raffaellino del Garbo. Ce maître paraît avoir exécuté de nombreux cartons de broderies, ce que montre l'aspect un peu dur des draperies. Pourtant notre feuille, dont la composition se base entièrement sur le célèbre

tableau de Verrocchio de sujet identique, conserve un peu de cette grâce dont Raffaellino avait fait preuve dans ses œuvres de jeunesse.

Filippino Lippi, maître de Raffaellino, possède une facture bien autrement libre. Dans la spontanéité avec laquelle se projettent et se meuvent ses figures, on sent la main du virtuose qui s'éloigne déjà du *quattrocento* pour anticiper sur les siècles suivants. La petite *Madone* qui est un des joyaux de la collection, semble appartenir à une autre époque d'art à côté des pièces sévèrement classiques qui l'entourent.

Le dessin suivant, dont nous présentons une reproduction réduite à moins du demi de l'original, nous montre l'art toscan dans son naturalisme le plus outré. Ici quelle intensité de caractère, quelle puissance moyenâgeuse! Si nous rapprochons ce dessin des deux petits panneaux des Offices de Florence : *Les Travaux d'Hercule*, par Antonio Pollaiuolo, nous y reconnaîtrons la même main; peut-être devons-nous y voir une troisième composition faisant partie de la même série.

L'art de Michel-Ange se compose d'éléments très divers qui assez souvent se mélangent difficilement et privent ses œuvres d'une unité complète. Son génie procède de sources opposées. Il est travaillé par le besoin de se créer une esthétique suffisant à la fois aux aspirations du poète et de l'homme de science qui vivent en commun en lui. Et quand ces deux se trouvent en lutte, nous nous demandons : est-ce le chercheur ou le rêveur qui aura triomphé, ou seraient-ce même l'un et l'autre? Aussi la connaissance des dessins de Michel-Ange n'est guère facile. Nous ne pouvons, au moyen des seuls critères académiques, nous prononcer, au premier coup d'œil, sur leur qualité et dire que sa main était incapable d'erreur; car, avant de parler de réussite ou d'insuccès nous devons être fixés sur l'*intention* du maître, et c'est précisément l'élément variable en lui. Cherche-t-il à noter le mouvement d'un corps dans son entier? Est-ce une leçon d'anatomie qu'il nous veut donner? S'agit-il de rendre la beauté d'une douce lumière qui se répand sur les plans d'un marbre froid, ou de tracer la ligne parfaite qui cerne le corps et le détache nettement sur le fond de l'atmosphère? Enfin, veut-il saisir dans leur fuite incorporelle ces nébuleuses images, privées de chair et d'os, tracés de son crayon quand sa pensée palpitait de ses vers immortels? La modeste page inédite de son œuvre immense que nous sommes heureux de présenter au lecteur ne pourra guère nous guider dans toutes les profondeurs et les curieux recoins de cette

grande âme; mais elle servira toujours à nous faire entrevoir les diverses préoccupations de l'artiste en un seul moment de son travail.

On ne saura méconnaître l'extrême pureté de la ligne de ce croquis. Ces contours sont tendus et fins comme tel cours d'eau dessiné par Léonard. Quant à l'apparence écorchée des pieds, elle résulte

ÉTUDE, DESSIN PAR MICHEL-ANGE

(Coll. Beckerath, Cabinet des estampes de Berlin.)

de ce qu'ici la préoccupation de la construction anatomique est prépondérante. De même, il faut remarquer tout le côté droit de ce torse d'athlète, resté sans contour précis, effet très caractéristique qui nous fait voir comment la vision du maître s'analysait en aperceptions distinctes. L'envers de la feuille est couvert de notes manuscrites qui ont rapport à des paiements et nous donnent la date 1519.

Il n'est guère nécessaire de rappeler l'autre dessin de Michel-Ange que contient la collection, document des plus célèbres en

ce qu'il nous montre le projet tout élaboré du monument de Jules II. Il a été publié et commenté par le professeur Schmarsow [1].

Nous terminerons ici notre revue des œuvres qui m'ont paru les plus notables de la collection, et qui appartiennent à la grande époque de l'art italien. Je n'entretiendrai pas en détail le lecteur de bien d'autres feuilles, telles que les jolis croquis à la plume de Fra Bartolommeo, la *Madone* d'Albertinelli, plus monumentale de style que celles de ce dernier, des nus de Signorelli, et maint autre dessin précieux. Ces œuvres, en effet, ne peuvent offrir de nouvelles connaissances aux amateurs privilégiés qui jouissent du voisinage du Louvre et de collections particulières, comme celle de M. Bonnat, fameuse dans les annales françaises autant que celles des Crozat et des Mariette.

L'acquisition de la collection Beckerath a largement enrichi le Cabinet des estampes de Berlin. A côté de Rembrandt, de Holbein et de Dürer, sommités de l'art du Nord, on y pourra maintenant lire la charte de l'art italien dans tout son développement historique. Mais, pour saisir pleinement l'intérêt et la portée de toutes ces études, il serait nécessaire de baser son jugement sur la connaissance d'œuvres supérieures. Or, c'est en vain que j'ai cherché à Berlin la présence de Léonard, — *il sommo*. Certes, la lacune ne tardera pas à être comblée. Mieux que tous les autres, les directeurs si érudits, si consciencieux et si actifs des musées de Berlin savent que c'est seulement par la connaissance des plus grands maîtres que l'on goûte parfaitement l'art d'un pays. Il est de première nécessité que l'amateur soit pourvu d'une échelle de comparaison, et j'ajouterai qu'il ne saura profiter de toutes les belles choses qu'on pourra lui offrir s'il n'a déjà vécu dans l'intimité des œuvres suprêmes.

CHARLES LOESER

1. Voir *Jahrbuch der kön. Preuss. Kunstsammlungen*, vol. V, p. 63.

LES DERNIERS TRAVAUX

SUR

ALBERT DÜRER[1]

En France, pour le grand public, Dürer est plus célèbre que réellement connu. L'*Enfant prodigue*, les *Cavaliers de l'Apocalypse*, le *Saint*

1. Auguste Marguillier, *Albert Dürer*. Paris, H. Laurens, 1902 (coll. des « Grands artistes »). In-8°, 128 p. av. 24 grav.; — Berthold Hændcke, *Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers*. Strassburg, Heitz, 1899. In-8°, 40 p. av. 2 grav.; — Paul Weber, *Beitræge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche « Ritter, Tod und Teufel », « Melancholie » und « Hieronymus im Gehäus »*. Strassburg, Heitz, 1900. In-8°, 110 p. av. 11 grav.; — W. Suida, *Die Genredarstellungen Albrecht Dürers*. Strassburg, Heitz, 1900. In-8°, 124 p.; — L. Justi, *Konstruierte Figuren*

Eustache et la *Mélancolie*, peut-être aussi les *Apôtres* de Munich, c'est à peu près tout ce qui est parvenu à la grande notoriété. Ses tableaux sont rares et dispersés et ne donnent d'ailleurs qu'une idée imparfaite de son génie. De plus, ses idées, sa conception, son mode d'expression, foncièrement germaniques, déconcertent au premier abord notre goût traditionnel. Chez nous, donc, on a relativement peu écrit sur Dürer. La magistrale biographie de Thausing, traduite par M. Gruyer, a vieilli sur plus d'un point et n'est pas à la portée de tous les lecteurs, non plus que le beau livre de M. Charles Ephrussi sur les dessins du maître. Une monographie courte, exacte et claire sur un sujet d'un intérêt universel ne pouvait être que la bienvenue. M. Marguillier vient de nous la donner dans la collection des « Grands artistes » publiée par l'éditeur Laurens. Avec une simplicité, une justesse d'expression très savoureuses il a résumé, en s'aidant des derniers travaux de la critique d'outre-Rhin, la carrière si riche et si variée du grand artiste allemand. « Albert Dürer, dit-il, n'est pas seulement un des artistes les mieux doués et les plus complets, un des plus vastes et aussi un des plus nobles esprits qni aient existé; en lui se résument, sous une forme particulièrement saisissante, toute une race et toute une époque. Peintre, graveur, illustrateur, dessinateur d'objets d'art, il a créé dans chacun des genres où son génie s'exerça quantité de chefs-d'œuvre de l'aspect le plus varié et du caractère le plus personnel, où la verve d'une composition débordante d'imagination s'allie à la précision d'une forme savante, où la fantaisie revêt les apparences de la réalité la plus tangible. » Dans Nuremberg, centre de l'activité artistique et industrielle de l'Allemagne, où la science, la littérature, la poésie et le mysticisme religieux qui annonce la Réforme ont leur foyer le plus ardent, l'auteur nous montre Dürer, troisième fils d'un orfèvre, né dans un milieu simple, austère et cordial, d'abord élève de son père, puis, la preuve faite d'une vocation plus haute, apprenti chez Wolgemut, et bientôt entreprenant un voyage d'études qui de Colmar à Bâle, de Bâle à Strasbourg, mène par le Tyrol jusqu'à Venise le jeune homme avide de voir et de savoir. Revenu dans sa patrie, il se marie à vingt-trois ans. Il ouvre un atelier et, continuant le naturalisme grave de l'école franconienne, il exécute pour Frédéric le Sage le tableau d'autel de Dresde où brillent déjà « la fantaisie charmante, l'exécution amoureusement achevée des moindres accessoires, le don de la vie et surtout le souci du naturel ». Le réalisme poétique de Dürer est déjà tout entier dans ses premières œuvres. Celui qui a dit : « L'art réside dans la nature; qui l'en peut extraire le possède » est aussi le plus lyrique et le plus fantaisiste des maîtres. A la puissance d'observation il joint la faculté d'invention la plus riche, une inépuisable fécondité d'imagination. Les *Descentes de croix* de Munich et de Nüremberg, l'*Hercule* du Musée germanique, l'autel Paumgärtner et celui de Sanct-Veit, nous amènent à l'*Adoration des Mages* de Florence (1504), « la page la plus brillante et la plus charmante de cette première période ». Dürer n'excelle pas moins à rendre l'acent d'une physionomie humaine. Il pénètre jusqu'à l'âme et, non sans quelque recherche et quelque tourment parfois, anime ses figures du reflet de la vie intérieure.

Mais ce n'est là encore que la partie traditionnelle de son labeur. La gravure

und Kœpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig, Hiersemann, 1902. In-4°, 71 p. av. 27 fig. et 8 pl.; — et articles de M. H. Thode dans le *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1891, 1893 et 1901.

Albert Dürer del.

CHÉRUBIN

Etude pour le tableau d'autel de Heller

(British Muséum)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris

est son domaine propre. Ce qu'il sent, ce qu'il pense, ce qu'il imagine de plus profond et de plus personnel, il le confie au bois et au cuivre. La passion exaltée du croyant et du visionnaire se révèle dans l'*Apocalypse*, « dont la grandeur imposante et la fougue dramatique étonnent chez ce jeune homme de vingt-sept ans ». Prodigieuse par le contenu, cette œuvre n'est pas moins remarquable au point de vue technique. « L'effet que jusqu'alors les graveurs sur bois n'obtenaient qu'en faisant appel à la couleur, Dürer le premier l'obtient par de simples et savantes oppositions de noirs et de blancs. » La *Vie de Marie* et la *Grande Passion*, où Dürer fixe le type de la Vierge et du Christ, les douze dessins de la *Passion verte*, et de nombreuses *Madones*, expriment tout le pathétique et toute la grâce de la légende chrétienne. La planche de cuivre, interprète direct de la pensée, reçoit des confidences plus intimes encore. Là il atteint à des délicatesses de forme et d'expression qui traduisent les plus subtiles nuances de la vie et du sentiment. Des éléments empruntés à Schonganer, à Mantegna, à Barbari sont refondus et refrappés avec une énergie souveraine. Scènes de mœurs, visions antiques, études de la forme animale et de la figure humaine, aboutissent à l'*Adam et Ève* de 1504. Que n'a-t-il pas tenté dans cette période qui voit naître aussi le paysage allemand, période de fermentation juvénile et d'inlassable activité où son génie prend possession de tous les domaines ?

Le second séjour à Venise ouvre à Dürer de nouvelles perspectives. Quels qu'en aient été les motifs immédiats, il échappe à l'étroitesse de sa condition, il apprend à se mieux connaître en se confrontant. Dans la série des lettres à Pirkheimer on voit le rude Germain s'épanouir peu à peu dans l'atmosphère enchantée de Venise, sous la caresse d'une lumière plus pure et d'une civilisation plus fine. M. Marguillier définit fort bien l'action exercée sur l'artiste par cette année heureuse qui vit naître la *Fête du Rosaire*, le *Christ en croix*, la *Madone au serin*. « Ce voyage d'Italie fut sur Dürer d'une heureuse influence. Trop personnel pour rien abdiquer de son caractère, son génie cependant s'était affiné au contact des maîtres de la Péninsule. Sa manière est moins sèche, il est moins appliqué à entasser les détails, goûte davantage la simplicité, l'harmonie, la largeur d'exécution, jointe à une plus grande recherche du clair-obscur. Jusqu'à la fin de sa vie il va synthétiser de plus en plus, donner, avec une moindre somme de moyens, une impression plus grande et plus forte. » Dürer s'est affranchi : le sentiment de sa valeur a fortifié sa personnalité. Selon son mot si curieux, à Venise il est devenu « gentilhomme ». Dès lors, avec une pleine conscience de sa force, il aborde les grandes œuvres qui depuis son retour se succèdent jusqu'en 1511 : l'*Adam et Ève* du Prado, le *Massacre des dix mille chrétiens*, la *Trinité*, l'*Assomption* de Heller. En même temps il achève la *Vie de Marie* et la *Grande Passion*. Dans la *Petite Passion* il écrit un livre de piété populaire, dans la *Passion* sur cuivre un poème fait pour toucher les plus délicats. Il s'est replongé en plein courant germanique. Il affirme en tous sens sa suprématie, il règne sur l'art de son temps.

C'est alors, entre 1510 et 1515, qu'il faudrait saisir Dürer dans son essence intime. Après une période d'expansion il se rassemble, se recueille, descend au plus profond de sa conscience et, concentrant toute son énergie sur le mode d'expression qu'il a reconnu sien, résolu, comme il le dit, à se contenter désormais de sa gravure, il résume sa pensée et celle de son temps, il magnifie l'âme allemande en ces trois symboles, les plus chargés de sens, les plus profonds et les

plus clairs que l'art plastique ait jamais créés : *Le Chevalier, la Mort et le Diable*, *La Mélancolie* et *Saint Jérôme dans sa cellule*. M. Marguillier en a parfaitement défini la signification et la portée. Il a fort bien dit aussi l'intérêt qui s'attache à ces merveilles d'humour : la *Danse de paysans* et le *Joueur de cornemuse* de 1514.

On serait presque tenté d'en vouloir à Maximilien d'avoir astreint Dürer à des besognes aussi bizarres que l'élaboration du *Cortège* et de la *Porte triomphale*. Matière infertile et petite, si l'on songe aux tâches qu'un Raphaël, un Michel-Ange, remplissaient à Rome. On revient sur cette impression quand on voit quels trésors d'invention et de fantaisie pittoresque Dürer y a prodigalement répandus. Le *Livre d'Heures* est un pur poème de grave tendresse et de charmant humour. C'est là, bien plus que dans les rares peintures, là et dans les gravures telles que la *Madone dans un paysage*, le *Saint Antoine lisant*, le bois de la *Madone assise entourée d'anges*, que triomphent la sérénité, la joie profonde d'un cœur et d'un esprit arrivés à la pleine harmonie.

Puis, c'est le voyage aux Pays-Bas. Grâce au journal que Dürer nous a laissé, M. Marguillier le suit pas à pas dans cette phase si instructive de sa carrière où sa curiosité universelle, qui fait penser à Gœthe, et sa fraîcheur d'impression, qui est celle d'un enfant, accueillent tous les aspects, toutes les formes de la vie et les fixent avec une égale maîtrise. Il fête ses noces d'argent avec la nature, et l'art familier des Flandres ravive son goût de vérité directe. Par l'étude toujours plus approfondie des caractères, par l'incomparable série de portraits où s'affirme l'intuition des âmes, il prélude à la haute synthèse, à l'œuvre monumentale de ses dernières années : les *Apôtres* de Munich, création de types surhumains, suprême effort vers la simplicité et la grandeur.

Dans cette matière si riche et si difficile à dominer, M. Marguillier a su apporter la netteté d'une exposition claire, ordonnée et suivie, et tous les admirateurs de Dürer lui en seront reconnaissants.

***

En Allemagne, une critique ingénieuse et savante continue ses recherches sur les points obscurs et controversés de l'œuvre de Dürer. Dans une brochure très intéressante, M. Hændcke se propose de fixer la chronologie des paysages proprement dits, aquarelles, gouaches, dessins à la plume. Cette question se rattache étroitement à celle du premier voyage à Venise que l'auteur tranche définitivement en signalant, dans plusieurs œuvres antérieures à 1505, des fonds empruntés à celles de ces études que nous possédons et qui reproduisent des sites et des motifs d'architecture du Tyrol. Au premier séjour à Venise il attribue un dessin de l'Albertine, *L'Enlèvement d'Europe*, où le paysage, bien naïf encore mais de juste perspective, encadre heureusement les figures ; à la même date, et plutôt même antérieure, le dessin d'Erlangen qui représente un large fleuve baignant des collines que couronnent des masses dolomitiques, avec, à droite, en avant de l'eau, un grand arbre. Malgré certaines gaucheries, l'exécution est sûre et rapide et la grandeur du spectacle est fortement rendue. Dürer a donné ce dessin pour fond à la *Visitation* dans la *Vie de Marie*, preuve qu'il fut exécuté avant le second voyage. La manière est tout à fait analogue dans le dessin d'*Hercule*, à Darmstadt, où le héros domine un magnifique paysage de plaines et de montagnes, composition puissante et profonde reportée dans le tableau de Nuremberg. M. Hændcke note que dans

plus d'un tableau de cette période les fonds montagneux sont traités avec une supériorité qu'on ne s'expliquerait pas sans des impressions personnelles. Cela est vrai des *Descentes de croix*, des portraits de Weimar, et surtout du portrait du peintre, à Madrid, qui offre à droite : une échappée sur une plaine traversée par un fleuve et dominée par des cimes, où les pâles reflets de la neige, alternant avec de sombres épaisseurs, mettent une vie extraordinaire : souvenir tout vibrant encore des impressions ressenties par le jeune homme dans la traversée des Alpes.

Le petit *Burg* du Louvre, perché comme un nid d'aigle sur un îlot de rochers,

PAYSAGE DU TYROL, AQUARELLE PAR ALBERT DÜRER

(Musée du Louvre.)

et dont le donjon est frôlé d'un vol d'oiseaux, appartient sans aucun doute au premier voyage. L'exécution trop appuyée et minutieuse, les rochers découpés au couteau et peu caractérisés, en font foi. M. Hændcke fait observer que les créneaux ont la forme dite « en queue d'hirondelle », qui ne se rencontre que dans le Tyrol et le nord de l'Italie. Or, ce même burg reparaît dans les fonds du *Saint Eustache*, et c'est déjà une preuve suffisante du premier voyage à Venise. Si l'on pouvait douter encore, voici un argument décisif. Cette même forme de créneaux se retrouve dans le site montagneux au-dessus duquel plane la *Grande Fortune*, et ce site n'est autre que Klausen en Tyrol : il suffit de comparer la gravure avec les deux photographies du Klausen actuel publiées par l'auteur. C'est bien, dans le triangle que forment le Blankenbach et l'Eisack, la même petite ville avec ses

églises et ses tours étagées sur les pentes. Quelques différences insignifiantes s'expliquent par les changements survenus au cours du temps ou par la nécessité de réserver une place dominante à la figure. Devant cette démonstration, le doute n'est plus possible, et ce qui, pour bien des raisons, paraissait peu vraisemblable, est désormais établi comme vrai. Dürer, en 1494-95, a franchi les passes du Brenner, a connu l'ivresse purifiante des hauteurs et s'est efforcé de rendre les vives et profondes impressions que lui communiquait la découverte du monde.

Le *Burg* du musée de Brême, admirable d'ailleurs par l'impression de solitude forestière, offre encore des imperfections analogues : rochers découpés trop sèchement, détails d'architecture trop soulignés, transitions dures, ombres lourdes; mais quelle délicate et profonde poésie de nature! Avec le *Welschland* de la collection Blasius, le *Fenedier Klawsen* du Louvre, reproduit ici, se rattachent évidemment à ce groupe. Cette dernière étude est une des plus brillantes de Dürer pour la puissance du dessin, la délicatesse du ton et la souplesse de la lumière. Le paysage montagneux d'Oxford, traité avec le même amour, me paraît supérieur encore pour la largeur de la construction, le modelé des terrains et la justesse des valeurs. La vue de Trente complète un merveilleux trio : vue au delà de l'Adige, dans la vallée que domine au loin le cirque des montagnes, la ville baigne ses remparts et ses tours dans la buée fraîche du matin; et, sauf que les arbres sont fichés dans le sol plutôt qu'enracinés, on ne peut qu'admirer la grandeur imposante de l'ensemble. Dürer n'échoue guère qu'au détail des choses, et cela est sensible dans la vue du château de Trente, où l'exécution manque d'exactitude, au point de vue de l'architecte, et de pittoresque, au point de vue du peintre. Moins affirmatif sur le château de la collection Gigoux, M. Hændcke rattache sans hésiter à ce premier groupe la curieuse et rapide esquisse à la plume de l'Albertine, où l'artiste s'est peut-être représenté lui-même au pied d'une puissante masse de rochers, saluant de la main les cimes aperçues à l'horizon. La vue d'Innsbruck a les mêmes qualités que celle de Trente. Le petit paysage du Louvre, d'une donnée si simple (un moulin, une prairie, au fond des collines basses), si frais d'impression, si libre de facture, annonce déjà la manière plus intime et plus familière.

De retour à Nuremberg, Dürer trouve dans les aspects aimés de la ville et des environs des motifs suffisants de peindre, et c'est là surtout qu'il se révèle paysagiste au sens moderne du mot. C'est sans doute peu de temps après son retour qu'il exécuta le *Weiherhaus*, de Londres, qui sert de fond à la *Madone au Singe*, aquarelle un peu bariolée, mais si précieuse par le reflet lumineux du ciel dans les eaux. Une autre aquarelle de Londres offre une singularité que l'auteur explique fort ingénieusement. Elle représente un étang dans une clairière; à droite un groupe de pins aux troncs rougeâtres, à la verdure forte; au milieu des roseaux, détaillés avec soin, une eau d'un bleu métallique et sombre qui, plus loin, s'éclaircit dans la lumière; à gauche, d'autres pins inachevés et des faisceaux de rayons rouges et or, jetés par touches hâtives : l'artiste levé avant l'aube et appliqué à rendre ce coin de nature solitaire, surpris par le lever du soleil, a vainement tenté de fixer son insaisissable éclat.

Les deux vues de Nuremberg, à Brême et à Berlin, réalisent pleinement, par la qualité du ton et la souplesse des lumières, ce que Dürer avait tenté dans l'aqua-

relle, un peu antérieure, qui représente l'église Saint-Jean. Toute gaucherie a disparu. L'harmonie est parfaite entre le sentiment et l'exécution rapide, légère et sûre. Le *Trockensteg* de l'Albertine n'est pas de moindre qualité.

Pour la suite, deux études datées de 1510 peuvent servir de point de repère. L'une, de la collection Blasius, rappelle, par le sujet, les études de rochers de 1506, mais avec plus de souplesse et de sûreté. L'autre, de la collection Bonnat, représente un village pittoresquement groupé autour d'une mare. Dans la même collection, une aquarelle, où la tréfilerie de Nüremberg est prise un peu plus à droite (l'auteur remarque que les arbres ont un peu grandi), se rapproche de la même date. Chez M. Bonnat encore, une vue de village très pittoresque, avec un moulin à eau sur pilotis, est datée de 1512. Nous arrivons ainsi aux plus exquises productions de Dürer dans ce genre qu'il a créé : la prairie en pente, ombragée de grands arbres, d'un sentiment tout moderne, de la collection Blasius ; l'admirable *Moulin* du Cabinet des estampes de Paris ; le *Kalkreuth* de Brême, et surtout la simple et délicieuse étude de terrains de Berlin.

M. Hændcke ne fait que citer les dessins à la plume du voyage aux Pays-Bas. L'intérêt de son étude n'est point là. Par des rapprochements ingénieux et par une savante analyse du style et de la technique, il a déterminé la suite chronologiqne de ces feuilles qui contiennent tant d'art en un si petit format, et rendu un signalé service à la critique de Dürer.

***

La brochure de M. Weber approfondit un sujet plus restreint. On sait quelle place centrale occupent dans l'œuvre du maître les trois gravures fameuses entre toutes : *le Chevalier, la Mort et le Diable*, de 1513, la *Mélancolie* et le *Saint Jérôme*, de 1514. Elles ont sollicité depuis longtemps la sagacité des commentateurs, et la multiplicité des gloses a fini par obscurcir le texte primitif. Quelle est la signification exacte de ces trois pages maîtresses ? Et d'abord, forment-elles un tout lié par une pensée commune ? S'agit-il des divers tempéraments, comme on l'a cru longtemps, et l'S marqué au bas, à gauche du chevalier signifie-t-il le Sanguin ? M. Weber n'a pas de peine à écarter cette hypothèse. Car pourquoi trois tempéraments et non pas quatre, et en quoi saint Jérôme représente-t-il le Flegmatique ? D'ailleurs le critique ne pense pas que ces trois feuilles forment une trilogie conçue d'ensemble et inséparable. Il observe que dans le voyage aux Pays-Bas, comme en d'autres circonstances, Dürer donne ou vend le *Chevalier* toujours isolément, la *Mélancolie* et le *Saint Jérôme* toujours deux à deux. Pour l'artiste, comme pour le public, les trois œuvres ne formaient donc pas un tout indissoluble, mais les deux dernières ne se séparaient pas.

Si le *Chevalier* n'est pas le *Sanguinicus*, qu'est-il donc au juste ? Repassant rapidement sur les tours et les détours de la critique, M. Weber rappelle que M. Lippmann sembla donner une réponse définitive en signalant dans un opuscule d'Érasme, *Le Chevalier chrétien*, certains passages dont le rapport est frappant avec l'œuvre de Dürer. Mais, outre que ce livre ne fut guère répandu en Allemagne avant 1520, et que la gravure d'Urs Graf qui l'orne ne concorde pas avec la donnée du maître, M. Weber montre que l'œuvre en question a des racines plus profondes dans la littérature mystique du temps. L'idée du chevalier chré-

tien, répandue par la prédication et par le livre, est tout à fait populaire alors. Les mystiques l'ont fait pénétrer dans tous les esprits. Dürer ne fait que donner une forme définitive aux idées les plus propres à émouvoir la conscience de ses contemporains. Vivant lui-même dans un cercle de mystiques, il exprime avec une force de style incomparable les plus chers pressentiments de l'âme allemande. Tout chrétien est un chevalier qui, armé de sa volonté droite et pure, doit triompher du Diable et de la Mort : c'est une conception courante alors. Avant que Dürer la reprît à son tour, elle était déjà incarnée par l'image. Un bois du xv^{e} siècle nous montre le chevalier chrétien armé de pied en cap et maîtrisant sa monture, qui symbolise les sens. Dans un autre, ce n'est plus le chevalier, mais le pèlerin (autre symbole également usité) qui marche à son but sans se laisser troubler par les grimaces du démon qui le suit, ni par la flèche de la mort qui l'attend ; au-dessus du squelette, on voit un sablier. Tous les éléments de la gravure préexistent ; Dürer n'a fait que les resserrer dans une forme impeccable, et son mérite artistique apparaît d'autant mieux, qu'il réside avant tout dans l'expression.

Pour la *Mélancolie* et le *Saint Jérôme*, M. Weber aboutit à des conclusions non moins probantes. Les deux gravures sont bien des pendants et forment antithèse. Autant l'une est sombre d'expression et baignée d'une inquiétante pénombre, autant l'autre est limpide, ensoleillée, sereine. Ce contraste voulu figure l'opposition classique, acceptée par tout le moyen âge, depuis Isidore de Séville et Rhabanus Morus, jusqu'aux plus récents écrivains, comme Reisch, dans sa *Margarita Philosophica*, entre la Science humaine (*litteræ humanæ*) qui laisse l'esprit inquiet et vide et la Science divine (*litteræ divinæ*) qui remplit l'âme et la contente. Dans les attributs entassés autour de l'Esprit aux ailes d'aigle qui médite, si tristement accoudé, M. Weber retrouve les symboles des arts intellectuels et des arts mécaniques, selon la division traditionnelle. Cette figure elle-même est bien la mélancolie dans le sens moderne du mot ; elle porte une couronne de douce-amère, symbole des âmes solitaires et blessées. Des citations prouvent clairement que le mot avait déjà alors le sens moral que nous lui donnons aujourd'hui. Enfin, Dürer lui-même a exprimé plus d'une fois le sentiment douloureux de notre impuissance à savoir. M. Weber cite le passage connu : « Par un penchant inné de notre nature, nous voudrions beaucoup savoir et posséder la vérité sur toutes choses. Mais notre intelligence obtuse ne peut atteindre la perfection de l'art, de la vérité ni de la sagesse. » Il aurait pu citer encore cet autre : « Le mensonge est au fond de nos connaissances, et les ténèbres nous enveloppent si impitoyablement que, même en tâtonnant, nous bronchons à chaque pas. » C'est bien dans le sens d'un Faust et d'un Pascal qu'il faut interpréter sa plus haute pensée. Pourtant Dürer n'est pas un scolastique. Lui, l'homme d'action et d'invention, amoureux de toute science et ferme partisan de Luther, ne s'incline pas devant le Passé. Mais, à cette date, avant les paroles libératrices, dans la fermentation qui précède la Réforme, les âmes les plus hautes vivent dans le doute et l'angoisse. Aux déboires d'une science qui risque d'éloigner de Dieu, on oppose la sérénité du saint qui s'est donné tout à Dieu, non, comme l'a cru Thausing, l'humanisme aristocratique d'un Érasme, mais l'activité féconde et bénie du traducteur de la Bible, de celui qui s'était fait un crime d'avoir trop aimé les Lettres humaines. Ainsi replacées dans l'atmosphère intellectuelle et

morale de l'époque, ces deux œuvres s'éclairent d'une lumière nouvelle. Ce qu'elles ont de traditionnel ne les diminue pas, au contraire. On apprécie mieux la force du génie qui a su condenser en formules si lumineuses tant de pensées

SAINT JÉRÔME DANS SA CELLULE
GRAVURE SUR CUIVRE PAR ALBERT DÜRER (1514)

accumulées. En voyant la tige qui la supporte, on comprend et on admire mieux la fleur.

***

Le plus pathétique des artistes allemands est aussi le plus humoristique : telle est la thèse que M. Suida démontre avec une grande abondance de preuves, en étudiant dans l'œuvre de Dürer tout ce qui se rattache au genre. Le pathétique

et l'humour sont deux formes essentielles de l'art et comme les deux pôles entre lesquels se déploie la riche variété des créations plastiques. L'un procède du sentiment douloureux qui naît dans l'âme quand elle approfondit le mystère de l'être : l'autre est un libre jeu de l'esprit qui domine les formes caractéristiques du réel et s'en égaie en les exagérant. Tous deux ont un principe commun : la force du sentiment et la richesse de fantaisie qui en découle. Or, c'est l'essence même de l'art allemand, d'après M. Thode, et Dürer, le génie germanique par excellence, touche à ces deux extrêmes en même temps qu'il remplit tout l'entre-deux.

Que doit-il au passé ? c'est la première question qui se pose, et l'auteur y répond en faisant à grands traits l'histoire du genre dans le moyen âge allemand. L'humour proprement dit n'apparaît qu'au XII^e^ siècle, du moment où l'on a reconnu dans la Passion la vraie source du pathétique. Alors les figures fantastiques et bouffonnes encadrent le drame sérieux. L'ornement est le champ où l'imagination germanique, âpre et sauvage, se joue en mille saillies. De là les gargouilles romanes, les êtres fabuleux qui s'enlacent aux chapiteaux, aux fûts mêmes des colonnes, comme dans la crypte de Freising, envahissent le portail, comme à Ratisbonne. Aux initiales des manuscrits, des chimères rampent parmi les feuillages. Les monstres revivent dans la pierre. Sur la fameuse frise de Strasbourg, des Sirènes chantent et jouent de la lyre, des Centaures tirent de l'arc, des démons horribles et bouffons tourmentent les damnés. Dès la deuxième moitié du XII^e^ siècle, l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg unit le plus noble pathétique à des traits exquis d'humour et de vérité familière.

Au XIII^e^ siècle, la culture française pénètre en Allemagne, modelant à son image les mœurs, la poésie et l'art. Les légendes bretonnes, la courtoisie des manières et les délicatesses du sentiment, apportent un nouvel idéal que les artistes allemands imitent avec une gaucherie naïve et souvent pleine de charme. Mais cet art chevaleresque n'intéresse qu'une élite. L'âme populaire veut des émotions plus graves et plus fortes, et, de même que dans les Mystères, le grotesque fait contrepoids au pathétique, dans l'art le fantastique est l'antithèse nécessaire du drame. Au XIV^e^ siècle l'école de Prague s'inspire des « drôleries » françaises : la satire et l'humour reprennent leurs droits, et, jointes à l'observation du réel, font de la Bible de Wenceslas un monument capital.

Les tendances naturalistes de l'art au XV^e^ siècle le détournent d'une fantaisie qui dépasse la réalité. On s'attache surtout à l'expression du caractère individuel. Mais le besoin de fantastique persistant dans l'âme allemande trouve satisfaction dans les scènes de paysans, et l'on constate ce fait bizarre, que l'imagination exaltée se traduit en formules naturalistes.

L'influence burgundo-flamande est le grand fait de cette époque. De la Bourgogne viennent les tapisseries, les objets de luxe, les jeux de cartes, la mode et le décor de la vie sociale ; des Pays-Bas, le sens et le goût des réalités prochaines. Le naturalisme néerlandais précède et encourage les tendances analogues qui se font jour alors en Allemagne. Tandis que la légende religieuse s'humanise et prend une acception plus familière, que le portrait se rapproche du genre, la représentation des *Mois* et des *Planètes* fournit l'occasion de mettre en scène les métiers et les occupations bourgeoises. On traite avec prédilection les scènes de la Passion et de la vie des Saints, où l'on peut introduire des mendiants, des infirmes, des types de soldats brutaux, des musiciens, etc.

Le genre paysan est peut-être la création la plus originale du xv^e siècle. Les gens de la campagne ne figuraient guère que dans les représentations des *Mois* ou dans l'*Adoration des Bergers;* désormais on les étudie pour eux-mêmes et l'on reconnaît combien ils prêtent à l'humour. Les Pays-Bas avaient tracé la route. L'art allemand détermine et approfondit le genre avec Schongauer, qui donne ces

LIÈVRE, AQUARELLE PAR ALBERT DÜRER

(Albertine, Vienne.)

petites merveilles : *Le Meunier et son âne, Le Paysan et le Turc,* etc., avec le Maître du Cabinet d'Amsterdam, qui s'en inspire et montre tant d'esprit dans les *Paysans au marché* ou le *Joueur de cornemuse.* La vie des soldats fournit un autre élément de réalité pittoresque. Le lansquenet supplante le chevalier dans l'art comme dans l'histoire.

L'antique et le fantastique, relégués au second plan, ne subsistent guère que dans l'ornement et dans les thèmes comme le Jugement dernier, les Limbes, où les diableries burlesques ont leur place toute marquée.

Vers la fin du xv^e siècle, deux artistes sont les prédécesseurs immédiats de

Dürer : Schongauer, et, plus encore peut-être, Hans Pleydenwurff, si du moins il est bien l'auteur du *Blockbuch* de l'*Ars moriendi*. Les allégories de la mort sont de plus en plus répandues, ainsi que les scènes humoristiques empruntées à la vie des animaux. Le maître E. S., le Maître du Cabinet d'Amsterdam et Schongauer déploient en ce sens infiniment d'observation et de verve comique. Les Hommes sauvages, originaires de la Bourgogne et des Flandres, reparaissent aussi dans l'art du temps, en idylles d'une saveur exquise.

Tout ce que le moyen âge avait tenté s'épanouit dans l'œuvre de Dürer. Il ne se contente pas de parachever l'héritage direct de l'époque précédente. Par la grandeur de l'imagination et l'intensité du caractère, il se rattache même plutôt aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles. M. Suida divise cette partie de son œuvre en deux groupes. Dans l'un, il range toutes les scènes de genre qui restent dans les limites du réel; dans le second, celles où la fantaisie plus libre crée des êtres supra-sensibles et synthétise les forces de la nature.

L'étude de l'individu dans son caractère intime est la condition essentielle du genre. C'est en pénétrant l'essence des êtres et des choses que l'artiste leur communique un charme inconscient. D'où l'importance de ces études de plantes et d'animaux, telles que la *Motte de gazon* et le *Lièvre* de l'Albertine, où la vie saisie dans son principe est si naïvement rendue. Les études de nu, dans les *Bains d'hommes* et les *Bains de femmes*, sont de véritables scènes de genre, pleines d'animation, de naturel et d'imprévu. Curieux de toutes les formes, Dürer reproduit les modes et les mises de son temps. La *Dame au faucon* de 1496, qui rappelle Schongauer, des Vénitiennes, des Nurembergeoises parées pour l'église ou pour la danse, en tenue d'intérieur, le costume contemporain employé dans les scènes religieuses, des seigneurs de la cour, des porteurs de bannières pour le cortège triomphal de Maximilien, des femmes d'Islande, des guerriers irlandais, témoignent de cet intérêt universel qu'il prend aux apparences extérieures de la vie. Si dans le portrait il cherche d'ordinaire l'expression typique d'un caractère, parfois aussi il se rapproche du genre en prenant sur le vif une expression, une attitude passagères.

L'art allemand, moins radical en cela que celui des Flandres, avait hésité plus longtemps à dépouiller le drame chrétien de tout caractère surnaturel. Dürer, en humanisant les scènes divines, sait unir à l'accent familier la couleur légendaire. Dans le récit de la Passion, à l'exemple des artistes du moyen âge, il introduit des scènes de genre, comme le combat de Pierre et de Malchus, le groupe des soldats qui jouent aux dés la robe du Christ, celui des gardes endormis. L'Arrestation, la Flagellation lui permettent d'opposer à la noblesse résignée du Christ, la bestialité repoussante et grotesque des bourreaux. Il exagère la laideur et la bassesse jusqu'à l'expression simiesque. Tantôt il fait ressortir l'inhumanité des tourmenteurs par l'expression d'un enfant saisi de pitié; tantôt il pousse l'horreur à son comble en faisant exprimer la haine par cet âge innocent, exaltant ainsi l'expression morale par analogie ou par contraste.

L'énergie dramatique propre à l'art allemand, et qui le différencie de l'art néerlandais, plus statique, respire partout dans l'œuvre de Dürer. Il ne saurait s'astreindre à une imitation purement réaliste de la vie bourgeoise. Mais dans le délicieux poème de la *Vie de la Vierge*, il chante, comme Schiller dans la *Cloche*, les événements essentiels et significatifs de la vie. Pour la peinture des types et

des occupations, Dürer couronne l'effort du xv^e siècle; mais en se restreignant à quelques figures, il les caractérise plus fortement. Déjà dans le *Martyre de saint Jean* de l'*Apocalypse*, les conditions humaines sont nettement caractérisées. Plus

LA VIE DE LA VIERGE : REPOS DE LA SAINTE FAMILLE EN ÉGYPTE
GRAVURE SUR BOIS PAR ALBERT DÜRER

tard le choix devient plus sévère, les types sont plus accusés. Les travaux et les métiers ne sont pas oubliés. Sur l'autel de Dresde, dans la *Vie de la Vierge*, dans le dessin de Bâle, saint Joseph travaille à son établi, équarrit une poutre, ou s'endort, la tête sur les bras, comme un ouvrier las de sa journée. Tantôt dans un

but didactique, tantôt dans une intention railleuse, Dürer nous montre l'intérieur d'une citerne avec deux ouvriers, des artistes dessinant, un maître d'école, un médecin examinant un flacon d'urine, la boutique d'un changeur, des chasseurs avec leur meute, des musiciens de village ou les formidables figures du *Tambour* et du *Fifre*, et, dans un surtout de table, tout un monde de lansquenets, de Turcs, de paysans, etc. Le monde guerrier occupe aussi une grande place dans son œuvre : soldats vêtus à l'antique (*Passion, Samson et les Philistins*); cavaliers turcs; surtout le lansquenet allemand (les *Trois lansquenets* de 1489, cinq autres avec un cavalier turc en 1496, le *Porte-Drapeau*; les divers *Saint Georges*, le *Chevalier* de 1513, et les batailles du *Livre d'Heures*. Quant aux paysans, nul ne les a rendus avec tant de force, de vérité et d'humour. Les *Trois paysans* de 1503, la *Danse* de 1513, les *Paysans au marché* de 1519, sont des chefs-d'œuvre incomparables d'observation sagace et de fantaisie intense, que Breughel ne dépassera pas.

L'artiste allemand s'emporte volontiers au delà du réel. Le fantastique de Dürer s'alimente à deux sources : le monde germanique des êtres fabuleux; l'antique, vu à travers Mantegna, Barbari et l'humanisme. Ces deux courants, isolés d'abord dans l'*Apocalypse* et les dessins d'après Mantegna, se réconcilient et se fondent en un tout harmonieux dans le *Livre d'Heures*.

Mantegna, artiste passionné, créateur d'un style aux formes arrêtées et puissantes, initie Dürer à l'antiquité. Barbari lui fournit des motifs d'une poésie singulière et savoureuse, que Dürer refrappe et resserre avec une vigueur incroyable. A tout ce qu'il emprunte à l'antiquité ou aux Italiens Dürer ajoute un accent âpre et terrible, l'amour du détail singulier et pittoresque, le nerf d'une exécution fouillée; qu'il s'agisse de sujets inspirés par l'humanisme comme l'*Enlèvement d'Amymone* ou le *Grand Hercule*, de personnifications comme la Luxure, la Justice ou la Mélancolie, d'actions allégoriques comme la Calomnie, la roue de Fortune, de thèmes didactiques comme David et Bethsabée, Aristote et Phyllis, etc., Dürer transforme et germanise les formules antiques en les rapprochant du genre.

Par sa naïveté, la drôlerie de ses gestes, et son innocent abandon qui laisse parler en tout la nature, l'enfant est un personnage humoristique. Ainsi l'avait vu Donatello, qui, reprenant le *putto* antique, chercha moins la grâce que la vigueur comique et naïve. Dürer, qui d'abord, acceptant la tradition, avait représenté l'ange comme un bel adolescent, à la physionomie virginale, reçut de Mantegna ce type robuste et râblé. Tel est l'enfant qui se sauve dans la *Mort d'Orphée* et dans le *Grand Hercule*, tels les anges qui, dans le tableau de Dresde, veillent sur le sommeil de l'Enfant Jésus et font le ménage de saint Joseph. Pour l'*Apocalypse*, Dürer crée la figure formidable des anges justiciers, jeunes hommes maigres et nerveux, aux traits accentués et sévères. Les petits anges joufflus et candides reparaissent dans la *Nativité* de l'autel Paumgärtner ou bien emportent aux cieux la Madeleine. Les plus exquis à cette date sont les bambins qui soutiennent un écusson et ceux qui accompagnent une sorcière en deux gravures de 1505. Dans la *Vie de la Vierge*, plus familiers encore et plus naïfs, ils s'ébattent autour du charpentier et ramassent les copeaux que sa hache a détachés, tandis que leurs grands frères, gracieux, tendres et recueillis comme des vierges, entourent le berceau de l'Enfant-Dieu. En 1506, Dürer adopte pour la première fois l'ange musicien de Bellini, qui reparaîtra par intervalles. Puis, la bonhomie

allemande reprend le dessus, et dans le dessin de Bâle lapins et enfants joueurs font un groupe exquis. La gravure sur bois de la *Trinité* nous montre des anges-vierges, pleurant sur la souffrance du Christ. L'élégance et la tendresse se mêlent à l'âpre saveur de nature dans le *Livre d'Heures*. Vers 1519, sous l'influence de Raphaël, la vigueur s'épanouit en beauté; plus tard un accent douloureux aggrave leur expression.

L'horrible et le grotesque sont étroitement unis dans le monde infernal, et Dürer suit ici la tradition du moyen âge. Mais à la multiplicité confuse il substitue la netteté du caractère et la concision puissante de l'expression. Le diable apparaît formidable et bouffon, tel que se le figure un âge de foi naïve qu'il fait frissonner et rire. Comme le remarque M. Suida, le terrible et le comique sont parfois difficilement séparables. Le monstrueux lézard qui menace Adam et Ève sortant des Limbes, le démon au museau de porc qui suit le Chevalier, comme le Satan que saint Michel fait rentrer dans son trou d'ombre, provoquent à la fois la terreur et le rire.

Les allégories et danses de la mort, issues de nos danses macabres du XIIIe siècle, ne forment pas chez Dürer comme chez Holbein une série continue. Mais les *Quatre cavaliers* de l'*Apocalypse* sont la plus formidable des *Danses des morts*, et les *Anges de l'Euphrate* composent un sinistre tableau de destruction. Là le terrible règne presque sans partage. Le squelette grimaçant épie les Amants de *la promenade*, présente le sablier au lansquenet et à la jeune femme nue qui se coiffe. Il suit pas à pas le Chevalier, qui dédaigne sa grimace impuissante. La plus forte expression de ce thème se trouve dans ce fusain du British Museum, d'un sentiment tout moderne, où la Mort couronnée passe, armée de la faux et lasse de sa rude tâche, sur sa rosse efflanquée.

Tous ces éléments se retrouvent fondus, animés d'une vie libre et puissante, dans le *Livre d'Heures de Maximilien*, cette œuvre où, selon le mot de Gœthe, « le magnifique naturel de Dürer s'épanouit dans la joie et dans l'humour ». L'antique et le moderne, le sacré et le profane, Hercules et diables, satyres et Turcs, danses des morts, scènes de mœurs, balourdise paysanne et bonhomie bourgeoise, chimères, oiseaux, insectes, tout un monde fourmille et s'agite, évoqué par un génie qui, placé au centre de la nature et maître de ses formes, la recrée d'intuition avec une fécondité joyeuse, affranchie, exubérante. La même abondance d'invention, la même énergique fantaisie, respirent dans les figures d'animaux qui ornent les *Tables astronomiques* ou la *Porte triomphale*. Ajoutez à cela la richesse infinie de l'ornementation végétale. L'architecture, chez Dürer est, d'ordinaire, romane; l'ornement, sauf de rares exceptions, reste gothique. Mais il rajeunit les formes traditionnelles par des impressions toutes vives de nature, et son âme de poète s'y révèle directement. Dans le *Livre d'Heures*, la plume court, traçant des arabesques d'une richesse et d'une fantatsie inépuisables, passe d'une figure géométrique à des formes animales qu'elle n'achève pas, et qui se prolongent en feuillages, en volutes, en vrilles d'une finesse arachnéenne. Ainsi l'imagination nourrie de science et amoureuse de la vie fait jaillir par enchantement un monde merveilleux, où les forces de la nature semblent participer à l'ivresse joyeuse qui anime l'esprit créateur. Élevé à l'école d'un siècle naturaliste, bientôt initié à l'antique, Dürer, après avoir entrevu à Venise un monde de liberté et de beauté, réagit ensuite contre l'influence étrangère, se rassemble et

se retranche dans sa conscience germanique, pour aboutir, entre 1510 et 1515, à la plénitude de sa force et de son génie; il s'épanouit alors dans la liberté conquise et s'achemine vers la tâche suprême, l'expression monumentale et typique des caractères.

***

On sait que Dürer a consacré une bonne part de son temps à des études théoriques. Mais ces études ont-elles, contrairement à l'opinion de Thausing, exercé une influence directe sur sa pratique, et quelles sont au juste dans son œuvre les figures et les têtes construites d'après un schème régulier? tel est le sujet d'un livre intéressant de M. Justi. Tout sensible qu'il fût au caractère individuel des êtres, et persuadé que nul idéal abstrait ne doit être préféré à la nature, Dürer se préoccupa de bonne heure de fixer les proportions du corps humain. Il était jeune encore, nous dit-il, quand Jacopo de' Barbari lui montra des figures mesurées d'après certains principes, sans vouloir lui expliquer plus clairement sa méthode. Dès lors, s'aidant de Vitruve et de la nature, Dürer s'efforça de déterminer un canon normal. De là un certain nombre de figures qui se distinguent des autres, si individuelles, par une froideur spéciale, par un caractère abstrait et impersonnel.

Le groupe le plus important provient des années 1504 à 1507. L'auteur l'appelle « le groupe d'Apollon », parce que les figures viriles procèdent en majeure partie de l'Apollon du Belvédère. Parmi ces nus d'hommes et de femmes, plusieurs portent des lignes géométriques, rectangles et circonférences; sur d'autres M. Justi a retrouvé des traces de construction, non soupçonnées jusqu'ici. Toutes ces figures sont donc construites. Ce sont les deux *Apollon* de la collection Poynter et du British Museum, l'*Homme a la massue* de la collection Bonnat, l'*Esculape* de Berlin (collection Beckerath), les deux *Adam* de la collection Lanna et de l'Albertine; les femmes nues de Berlin et de Londres, les *Ève* de Londres, de l'Albertine et de la collection Lanna. Ajoutons que l'*Adam et Ève* gravé de 1504 et celui du Prado (1507) se rattachent étroitement à ces dessins et sont construits d'après les mêmes principes.

Le schème entier ne subsiste que sur l'*Adam* de l'Albertine, en revanche sur presque toutes les figures de femmes; mais, tandis que le schème féminin est variable, le schème viril se modifie très peu. Sur une ligne médiane qui donne la longueur du corps, si l'on porte deux fois le 1/6 de cette longueur, on arrive au point C par lequel passe la base d'un carré inscrit dans la poitrine et dont chaque côté comporte 1/6 de la longueur. Un cercle, circonscrit à ce carré, fournit le contour des épaules. La construction des hanches est plus artificielle et moins organique. Disons seulement qu'elles sont construites grâce à des lignes qui ont en hauteur 1/6, en largeur 1/6 à la partie supérieure et à la base 1/5 de la longueur du corps. Leur double inflexion est obtenue par des arcs de cercle dont le centre est choisi assez arbitrairement. Le bord inférieur du genou est tracé aussi par un arc de cercle. L'entre-jambes est à la moitié du corps. Ajoutons que la tête comporte 1/8 et le visage 1/10 de la longueur totale : celui-ci se subdivise en trois parties égales : front, nez, bas du visage. Ce schème se modifie avec le temps; la construction des hanches est simplifiée; Dürer se sert

Albert Dürer pinx.

J. Patricot sc.

PORTRAIT DE L'ARTISTE (1493)

(Collection de M. Léopold Goldschmidt)

Imp. A. Porcabeuf, Paris

de moins en moins du compas; finalement il se borne à marquer des distances, et substitue le calcul aux figures géométriques.

Pour la construction des figures de femmes, Dürer adopte d'abord le même schème que pour l'homme et construit de cette façon l'*Ève* de la collection Lanna Les deux figures suivantes, l'une à Londres, l'autre à Berlin, diffèrent sensiblement de la première. La poitrine est construite non plus par un carré, mais par un rectangle (1/6 en hauteur, 1/8 en largeur). Le trapèze des hanches est au contraire plus aplati, 1/10 au lieu de 1/6 en hauteur. Suivent trois *Ève*, deux à Londres, une à l'Albertine, où la poitrine s'allonge encore; l'entre-jambes est situé plus bas que le milieu du corps. Le schème se rapproche aussi de la vérité naturelle. En somme, le schème féminin évolue plus librement, mais dans le même sens que le schème viril. Le calcul, là aussi, se substitue au compas.

A quel moment Dürer a-t-il commencé à appliquer ces mesures à la figure humaine? Examinant les figures nues des premières années, M. Justi constate que ni l'*Amymone*, ni les *Quatre sorcières*, ni la Vénus du *Songe du Docteur*, ni la *Petite Fortune* ne sont construites. Pour la Déjanire du *Grand Hercule*, la chose est douteuse. En revanche, sur la *Nymphe couchée* de l'Albertine, M. Justi a retrouvé la marque des pointes du compas et des vestiges de lignes. C'est une figure construite, ainsi que la *Grande Fortune*. Après le voyage à Venise, le schème primitif se rapproche de plus en plus des figures didactiques du *Traité des proportions*.

N'y a-t-il pas aussi dans l'œuvre de Dürer des têtes construites d'après un schème? L'idée en vint à M. Justi en comparant deux dessins, l'un, daté de 1519, à Brême, l'autre, de 1520, à Londres, qui représentent une tête de femme morte ou endormie. Elles sont toutes deux semblables, sauf que la première est légèrement inclinée, l'autre droite et vue strictement de face, que l'exécution de l'une est souple et vivante, celle de l'autre dure et métallique. L'une, dessinée d'après nature, a servi de modèle pour l'autre, qui est construite.

Examinant les œuvres qui ont précédé le second voyage à Venise, M. Justi partage les têtes idéales en deux groupes : les unes vues de 3/4, les autres de profil. Les premières ne sont pas strictement construites, mais dessinées d'après des mesures rapides : ainsi la *Madone au singe*, la *Madone au papillon*, etc. On trouve les traces de ce procédé cursif sur un dessin de *Madone* de 1503, à Londres. Parmi les têtes vues de profil, plusieurs sont tout à fait conformes au schème. C'est celle de la *Grande Fortune* et, dans le « groupe d'Apollon », celles de l'*Adam* et de l'*Ève* de la collection Lanna et celle de l'*Apollon* de Londres. Pour celui-ci, il reste des traces visibles de construction. La tête est placée dans un carré dont chaque côté comporte 1/8 de la longueur du corps, le visage dans un rectangle dont la hauteur comporte 1/6, etc.

Dans les œuvres des dernières années, on remarque plusieurs têtes de Madones qui se distinguent par leur régularité froide et impersonnelle. Le schème donné par le *Traité des proportions* s'applique exactement à ces figures. Ainsi pour la *Madone* d'Augsbourg (1520), la *Madone* des Offices (1526) et un dessin de Londres de 1520.

Dans les têtes d'homme idéales, la constatation est plus difficile, le menton étant caché par la barbe, et les oreilles par les cheveux. M. Justi démontre cependant de façon probante que le schème s'applique exactement au *Sauveur* de Brême et au fameux portrait de Dürer de Munich, ce qui, pour ce dernier, est d'un

grand intérêt. Ajoutons enfin que la *Tête d'enfant vênitien* et la *Madone au serin* (toutes deux à Berlin) se rattachent au même principe. Le schème tel que l'auteur l'a employé dans ces figures idéales se retrouve dans le *Traité des proportions*, avec quelques simplifications qui le rendent plus régulier. Rapport de la hauteur de tête à la largeur, à la hauteur du visage, division en trois du visage, position des oreilles, hauteur du menton, des ailes du nez et des yeux, tout est identique.

Ainsi, avant le voyage de Venise, parmi beaucoup de têtes plus ou moins irrégulières, on en trouve cinq qui sont exactement mesurées. Depuis le voyage à Venise, Dürer a construit les têtes idéales d'hommes et de femmes d'après un schème déterminé, immuable pendant des années.

Dans ces recherches Dürer a-t-il eu des maîtres? Nous savons par lui que Jacopo de' Barbari l'a engagé dans cette voie en lui montrant des figures régulières. Mais on ne trouve dans l'œuvre de cet artiste aucune figure construite. Son influence est donc restée très vague et très générale, plutôt impulsion qu'influence. Il faut s'en référer à l'affirmation de Dürer : c'est d'après Vitruve et la nature qu'il a élaboré son schème. Les données de Vitruve sont, il est vrai, très maigres et en partie contradictoires : certaines mesures ne s'accordent pas entre elles. Ce peu, Dürer l'a fidèlement accepté et toujours conservé, en effaçant les contradictions. Dès les premières constructions de Dürer, on trouve des mesures vitruviennes. Reste à savoir si quelque théoricien italien n'a pas servi d'intermédiaire. C'est peu probable. Dürer, il est vrai, connut à Bologne, en 1506, Luca Pacioli, l'auteur du traité de la *Divine Proportion*. Mais Pacioli donne pour la mesure du corps les chiffres de Vitruve sans changement. Dürer s'est donc adressé directement au Latin sans passer par Pacioli. Quand à Vinci, on sait qu'il a fortement agi sur Dürer, mais non sur ce point spécial; car, sauf une exception, les essais de Léonard en ce sens diffèrent absolument de ceux de Dürer. En résumé donc, Dürer n'a eu dans ses recherches d'autres guides que Vitruve et l'observation de la nature.

* * *

Dans ces dernières années, l'attention de la critique s'est portée tout particulièrement sur la période la plus intéressante et la moins connue de la carrière de Dürer, période de formation soumise à des influences diverses, qui s'étend jusqu'aux dernières années du xv^e^ siècle. Quelles sont les œuvres peintes par le jeune artiste au retour de son voyage d'études? Il est probable que nous ne les connaissons pas toutes, et, de ce côté, le champ des hypothèses reste ouvert. On sait que M. Thode, dans un article du *Jahrbuch der kön. preussischen Kuntsammlungen* (1891), n'hésitait pas à attribuer à la jeunesse de Dürer le grand tableau d'autel de Meissen représentant *L'Adoration des Mages*, le portrait de Jean de Saxe du musée de Gotha, et la figure idéale de femme du musée Stædel. Ces divers problèmes ont été exposés et discutés dans la *Gazette*[1], et je n'ai pas à y revenir. Tout récemment, dans ce même *Jahrbuch* (1901), M. Thode attribuait encore à Dürer les *Sept Douleurs de la Vierge* du musée de Dresde. La question est trop épineuse pour être traitée brièvement; on n'oserait la résoudre sans

1. 3^e^ pér., t. V, p. 341 et suiv.

A. Dürer pinx.

PORTRAIT D'UN PATRICIEN

(App. au baron G. von Holzhausen, Francfort.)

Imp. H. de Banos

un examen récent et approfondi des œuvres citées. A coup sûr, les déductions de l'auteur sont singulièrement logiques et frappantes.

Pourtant, si sur les œuvres d'imagination le doute reste permis, sur un autre terrain les démonstrations du critique paraissent convaincantes. En 1893, M. Thode restituait au maître trois portraits des plus remarquables, dont deux appartiennent à la période de jeunesse, le dernier à la maturité. Il n'est pas de genre où le génie de l'artiste se soit plus vite affirmé et séparé plus nettement de ce qui l'a précédé. Son aptitude à saisir d'une façon directe et forte la personnalité humaine se révélait déjà par le dessin charmant et volontaire qu'il fit de lui-même enfant (à l'Albertine). Le portrait de son père (1490), aux Offices, nous montre ce qu'il savait faire en sortant de chez Wolgemut. Mais la première œuvre géniale et le vrai point de départ de son activité future en ce sens, est le portrait de l'artiste de 1493, peint à l'huile sur parchemin, et destiné, pense-t-on, à celle qui allait devenir sa fiancée. Cette œuvre, qui est passée récemment de la collection Félix à Leipzig, chez M. Léopold Goldschmidt à Paris, est la seule peinture à l'huile de Dürer que nous ayons en France. C'est un document sans prix, que Dürer vu et interprété par Dürer, à l'âge de vingt-deux ans, à l'heure où l'esprit et le cœur sont lourds de pressentiments. Gœthe a décrit ce portrait avec son exactitude magistrale. Il en a senti profondément le charme sérieux et naïf. Rien de plus sincère, en effet, et de plus émouvant que cette physionomie juvénile où la gravité virile se mêle à la douceur féminine. En opposant la direction des regards, qui fixent le spectateur, à la position de la tête tournée de trois quarts à gauche, Dürer donne à l'expression de la figure une animation singulière et quelque chose d'instantané. C'était une tâche étrangement ardue que de traduire, avec ses larges partis pris et son exécution serrée, tendue en certaines parties, cette œuvre, d'un attrait si mystérieux et d'une si forte harmonie. Le burin de M. Patricot y a pleinement réussi. L'interprète a pénétré à fond le caractère de l'original; il a compris, et il nous fait mieux comprendre l'esprit de l'homme et l'esprit de l'œuvre. Il a fait ressortir avec autant de force que de délicatesse tout ce qu'il y a d'énergie et de douceur répandu sur ce noble visage, la tendresse et la ferveur qui respirent en ces yeux réfléchis, en cette bouche aux fines inflexions. Chaque détail de la forme est suivi dans son accent particulier, et l'ensemble garde cette unité imposante, cette puissance d'évocation, où se reconnaît le sens de la vie. Surtout, le graveur a sauvé cette fleur de jeunesse et cette intimité du sentiment qui nous attachent au plus émouvant des portraits de Dürer comme aux premiers aveux d'une âme pure, aimante et rêveuse. C'est merveille de voir comme, sous la bizarrerie pittoresque du costume, l'éternelle humanité apparaît, et quel hymne d'ivresse contenue émane de cette pensive effigie : on dirait qu'après tant d'années le fidèle et passionné traducteur a réveillé l'âme de son modèle, qu'il est entré en communion avec elle, pour nous transmettre toutes vives ses confidences.

Ici la nature est vue et sentie directement : c'est la formule la plus simple du portrait. Plus tard, Dürer y introduira plus de richesse et de variété; mais il se bornera toujours au buste, d'ordinaire avec les mains qui tiennent une fleur, un rosaire ou quelque autre objet. Tantôt, comme ici, le personnage se détachera sur un fond uni et sombre : ainsi les deux portraits de son père et celui de Frédéric le Sage; tantôt, selon la manière flamande, il sera vu dans une chambre

avec une fenêtre ouverte sur la campagne : tels les portraits de *Jean de Saxe*, la *Fürlegerin*, le *Dürer* de 1498. D'autres fois la figure sera placée devant un rideau laissant voir un fragment de paysage : ainsi les *Tucher* de Cassel et de Weimar, le *Krell* de Munich et le portrait d'un Imhof dont nous allons parler. Parti de l'imitation naïve et directe de la nature, Dürer, s'inspirant à la fois de l'Italie et des Flandres, s'efforça de composer ses portraits d'un façon plus riche, plus idéale et plus pittoresque.

Dans la collection académique de Bergame, M. Thode a découvert un portrait qu'il retire à Lucas de Leyde pour le rendre en toute certitude à Dürer. C'est la figure, vue à mi-corps, d'un tout jeune homme aux longs cheveux bouclés, au visage plein, ouvert et riant, qui respire la joie et la santé. Debout derrière une balustrade recouverte de moire, richement vêtu de satin et de fourrure, il tient de la main gauche une flèche. Cette flèche et l'auréole qui entoure sa tête nous donnent son nom : Sébastien. Selon l'ingénieuse hypothèse de M. Thode, nous avons devant nous un jeune patricien, Sébastien Imhof, dont les relations amicales avec Dürer nous sont attestées à plusieurs reprises. L'œuvre est digne du maître; elle dut être exécutée en 1499 en un jour de belle humeur.

Tout autre est le portrait retrouvé par l'auteur dans la famille Holzhausen, à Francfort. Il représente un homme mûr, aux traits énergiques et fiers, aux lèvres minces, au regard ferme et avisé, barbe épaisse et longs cheveux fauves sous une barrette noire. L'œuvre, reproduite ci-contre, est du plus grand caractère. Pour concentrer tout l'intérêt sur le visage de son modèle. Dürer atténue l'éclat du coloris, simplifie la pose des mains, revient au fond uni et sombre. Tout tend à l'unité organique. C'est un système admirablement lié de lignes souples et fermes, d'une entraînante logique. Ce portrait qui représente probablement un ancêtre des possesseurs actuels, cet Hamman von Holzhausen, promoteur de la Réforme et de l'humanisme, qui, vers 1500, fut envoyé par ses concitoyens de Francfort à Nüremberg, aurait donc suivi de près l'*Oswald Krell* de Munich. Il lui est supérieur par le parfait naturel et l'énergique simplicité. C'est le plus beau portrait de caractère que Dürer ait produit en cette période.

Enfin, dans la collection Borromeo de Milan, M. Thode signale encore un portrait de savant vu de face à mi-corps, signé du monogramme et daté de 1519. Le personnage âgé, au corps débile, à la tête forte et intelligente, tient un compas et va tracer une figure géométrique sur une feuille de papier. Il s'agit fort probablement de Tschertte, l'architecte impérial, qui défendit Vienne en 1529 contre les Turcs. Mathématicien éminent, il était lié à Dürer par leur commune passion pour la science : l'artiste lui proposait volontiers des problèmes dont le savant lui donnait la solution.

Grâce à des investigations hardies et sagaces, la notion que nous avions du grand artiste allemand se trouve donc notablement élargie, et nous devons toute reconnaissance à cette critique active qui nous fait pénétrer de quelques degrés plus avant dans le mystère sacré de son art.

MAURICE HAMEL

G. Courbet pinx   Heliog ... Chauvet

LES CRIBLEUSES DE BLE

(Musee de Nantes)

Gaz. ... e des Beaux-Arts   Imp. A. Porcabeuf, Paris

BIBLIOGRAPHIE

ÉTUDES SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE, par M. ROGER MARX[1]

L'œuvre que donne M. Roger Marx sous ce titre n'est point une œuvre ordinaire. Il a agi cette œuvre avant de l'écrire : ce sont ses « commentaires », le récit d'une campagne et — si sa modestie le dissimule, la reconnaissance nous fait un devoir d'ajouter — le bulletin d'une victoire. Les idées qu'il exprime ne sont pas restées des idées abstraites et mortes ; elles se sont traduites en décisions et réalisées en des actes. M. Roger Marx a eu cette rare fortune et a couru ce dangereux hasard, pour un historien et un critique, de pouvoir choisir, manier, grouper les œuvres pittoresques et plastiques du XIXe siècle, et par leur choix, leur rapprochement, leur ordonnance, faire éclater aux yeux et aux esprits les conclusions qu'il n'avait encore formulées que pour lui-même. L'idée devait se dégager des images qui, en la suggérant, la justifiaient. Toute erreur théorique nécessairement se trahissait par la confusion, par l'incohérence; la justesse de la vue d'ensemble s'exprimait dans la beauté qui naissait de l'harmonie sentie de ces beautés diverses et fraternelles.

Je n'insiste pas sur les difficultés matérielles, sur les obstacles qui viennent des hommes et des choses. Le Grand Palais n'était point achevé; les salles promises n'étaient pas prêtes; l'espace réservé à l'Exposition rétrospective au dernier moment était réduit, disputé. Les artistes vivants craignaient les comparaisons fâcheuses, se plaignaient d'être sacrifiés, prétendaient tout envahir, avec cet avantage sur les morts de n'avoir point pour se défendre que leurs chefs-d'œuvre. Pour avoir une idée des difficultés vaincues, il faut avoir vu M. Roger Marx, dans les derniers jours, au milieu des ouvriers de tous les corps de métier, de toutes parts contre les murs des tableaux blancs de la fine poussière du plâtre, calme, tranquille, sauvé du découragement dans ce désordre par la vision nette de l'ordre intelligible qu'il avait conçu.

A ces difficultés extérieures s'ajoutait une difficulté plus grave, car elle naissait de l'idée même que M. Roger Marx s'était faite de ce que devait être l'Exposition centennale. Il ne consentait point à une simple exhibition de chefs-

1. Paris, éd. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903. Un vol. grand in-8°, 86 p. avec gravures et 39 planches (20 francs).

d'œuvre ; il ne voulait pas une sorte d'histoire par les héros qui donnât, avec l'impression de sommets isolés, l'illusion de miracles intermittents. Préoccupé de répondre au besoin de vérité qui caractérise notre temps, de se conformer aux méthodes éprouvées de la science, il entendait, en rétablissant les intermédiaires, faire sentir la continuité de la vie, dont chaque progrès réel, original, libre en un sens, le plus souvent est préparé par un effort antérieur qu'il continue, qu'il achève, dont il semble donner le sens véritable. Mais, dans un espace avarement mesuré, comment réunir un nombre d'œuvres suffisant, sans sacrifier l'art à la science? Il fallut adopter « un compromis entre l'exposition historique et le groupement des chefs-d'œuvre ».

En faisant appel aux musées de province, en remettant en lumière certains artistes méconnus, M. Roger Marx non seulement faisait acte de justice, prouvait que l'école française a plus de richesses qu'on ne le soupçonne, donnait aux curieux d'art l'occasion de surprises et de découvertes joyeuses, mais encore il justifiait et confirmait la pensée qui avait présidé à ses choix. Il montrait que l'art, pas plus que la nature, ne se modifie brusquement, que les choses commencent bien avant qu'on ne s'en aperçoive, que les artistes acclamés presque toujours ont des précurseurs oubliés. N'est-ce pas l'intérêt et le sens des expositions rétrospectives que « de découvrir les anneaux inaperçus de la chaîne, de montrer comment tout se lie, tout se tient et tout s'explique ? » Ici, entendons bien la pensée de l'auteur ; il ne nie pas l'originalité, il l'étend, il la multiplie, si j'ose dire, il la découvre où on ne la voit pas; il en discerne des degrés et des nuances qui rapprochent les extrêmes apparents. Plus encore que dans la vie, dans l'art qui en est la forme la plus haute, l'invention est au principe de toute beauté nouvelle, mais annoncée, préparée, reliée à l'effort collectif, dont elle n'est qu'un moment heureux.

Rapprochées, les œuvres s'éclairent l'une l'autre : des analogies inattendues se découvrent. Les prétendus révolutionnaires qui à leur heure ont indigné les Académies, gardiennes de la paix esthétique, rentrent dans la tradition, y prennent leur place. Les jeunes gens sont avertis que la vraie originalité n'est jamais artifice, déguisement, grimace, que toujours elle est l'expression libre, mais sincère, d'une personnalité qui dans sa richesse et sa fécondité porte le trésor des acquisitions antérieures.

Dans le livre où il résume les observations et la philosophie qui ont présidé à son organisation de la Centennale, M. Roger Marx ne se lasse pas de montrer les parentés, les réconciliations, les synthèses heureuses, les antécédents ignorés des formes d'art qu'on résume dans un nom par besoin de simplifier. Le romantisme peut être pressenti dès le XVIIIe siècle; le naturalisme commence dans les portraits de l'homme qu'on donne pour le représentant attitré de l'art académique, d'Ingres, de ce « caractériste » passionné, dont le portrait de Mme de Senonnes, admirable entre tous, pose le problème troublant de l'âme charmante et singulière qui a mêlé et accordé les contraires dans la construction de la forme visible qu'elle s'est donnée. Ingres et Delacroix, que leurs partisans opposent, sont réconciliés dans Th. Chassériau et, par l'influence de Chassériau, se retrouvent unis dans Puvis de Chavannes. L'impressionnisme, qui renouvelle le paysage par l'amour et l'intelligence de la lumière, et dans ce besoin même d'intensité trouve la technique nouvelle qui pour exalter le ton le divise, n'est

Eugène Lami pinx.

ENTRÉE DE LA DUCHESSE D'ORLÉANS DANS LE JARDIN DES TUILERIES

(Collection de M. A. Rouart.)

Imp H. de Banos.

Gros pinx.

LE COMBAT DE NAZARETH

(Musée de Nantes.)

Imp. H. de Banos.

pas une fantaisie audacieuse qui rompt avec toutes les traditions de l'art. Par Daubigny, par Corot aussi, l'impressionnisme continue la grande école de 1830, tandis que, par Delacroix, il remonte jusqu'aux maîtres de Venise et d'Anvers. Le grand peintre de l'Espagne et du Maroc, mon vieil ami Alfred Dehodencq, qui doit à M. Roger Marx d'avoir été remis à sa place dans cette galerie des maîtres du siècle, « forme le trait d'union entre Delacroix et Manet ».

Ainsi, répugnant à toutes les formules du pédantisme, toujours préoccupé de suivre la vie dans sa complexité, M. Roger Marx multiplie les rapports, les analogies, relie les œuvres et les hommes dans la communauté d'un même effort qui ne s'interrompt pas. Et, sans rien perdre de sa richesse, de sa variété, dans le mouvement incessant qui, selon les lois de la sensibilité, renouvelle les formes de l'émotion esthétique, l'art français apparaît comme la pure expression de l'esprit national qui, dans la continuité d'une même tradition, sans se répéter ni se contredire, manifeste les qualités d'ordre, de logique, de mesure, de passion et d'humaine sympathie qui le caractérisent dans ce qu'il a de propre et d'universel.

GABRIEL SÉAILLES

HISTOIRE DE LA GRAVURE SUR GEMMES EN FRANCE,
par M. Ernest Babelon [1]

L'art de la glyptique ou gravure sur gemmes, après avoir été l'objet de nombreuses études au cours du XVIIIe siècle, fut presque complètement délaissé par les historiens et les érudits du siècle suivant. M. Babelon en fait la remarque au début de son avant-propos. Mais, depuis quelques années, ajoute-t-il, cet art exquis a repris une nouvelle faveur, à en juger par les nombreuses publications dont il a fourni la matière, aussi bien en France qu'à l'étranger.

Il convient, au reste, de le constater : cette apparente indifférence s'expliquerait aisément par la difficulté même d'étudier et de comparer ceux de ces petits monuments qui ne sont pas conservés dans les musées publics. Pour les intailles et les camées des collections particulières, aussi bien que pour les miniatnres, on a beaucoup de peine à pénétrer chez leurs heureux possesseurs. La plupart du temps, l'existence même de ces minuscules chefs-d'œuvre de l'art reste ignorée ; ils sont soigneusement enfouis dans des tiroirs bien clos et n'en sortent qu'à bon escient. Et que de démarches, que de peines, quand on a surpris leur existence, quand on a découvert leur cachette, pour en obtenir la communication ! Montées en bijoux, employées à la parure des femmes, les gemmes, comme les miniatures, ne sont guère aisées à examiner et à étudier ; aussi les chercheurs doivent-ils se borner le plus souvent à travailler sur les spécimens exposés dans les musées ouverts à tous. Or, si ces séries renferment

1. *Histoire de la gravure sur gemmes en France depuis les origines jusqu'à l'époque contemporaine*, par M. Ernest Babelon, membre de l'Institut. Ouvrage illustré de 57 gravures dans le texte et accompagné de 22 planches en phototypie. Paris, Société de propagation des livres d'art. Prix : 25 francs. Tiré à petit nombre.

les types les plus remarquables et les plus célèbres, elles présentent en même temps de graves lacunes.

M. Babelon se trouvait mieux préparé que personne, par ses précédents travaux, par les études de toute sa carrière, à écrire le livre que nous présentons aux lecteurs de la *Gazette* et dont nous allons essayer de faire ressortir l'intérêt et les qualités.

Circonscrite à la France, l'histoire de la gravure sur pierres dures présente encore un champ si vaste, que nous ne saurions le passer en revue tout entier; il faudra nous borner à signaler un certain nombre de points essentiels et nouveaux.

Le premier historien qui se soit occupé de rechercher les origines de la glyptique dans notre pays, Jules Labarte, dans son *Histoire des arts industriels au moyen âge*, avait admis en principe que, depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la fin du XIVe siècle, l'art du graveur en pierres dures était totalement inconnu des pays occidentaux et, par suite, que toutes les intailles de l'époque carolingienne et des premiers siècles du moyen âge avaient été exécutées à Constantinople ou en Orient. Les empereurs d'Occident, puis les rois de France, qui montrèrent parfois un goût si vif pour cette forme de l'art, auraient donc tiré de l'Orient les pierres gravées et les camées sertis dans leurs couronnes ou montés dans les châsses des saints. Cette opinion trouva bientôt d'ardents contradicteurs. Ici même[1], Alfred Darcel contesta, avec l'autorité de son érudition, les conclusions trop absolues de Labarte, et, depuis lors, des faits nombreux étant venus s'ajouter à ceux qu'on connaissait autrefois, la thèse de Darcel, à savoir que, même à l'époque barbare, l'art de la glyptique n'avait jamais complètement cessé d'être pratiqué en France et dans les pays voisins, trouva de nouveaux défenseurs. Dans une étude placée en tête de l'Inventaire des sceaux d'Artois et de Picardie, Germain Demay signale 367 intailles ou camées relevés par lui dans les empreintes des sceaux de France, et il attribue aux graveurs du moyen âge 26 de ces pierres, constatation qui l'amène à conclure à la persistance de la gravure en pierres dures en France et dans les pays voisins. Cette thèse, soutenue avec des arguments différents par Darcel et par Demay, M. Babelon l'adopte et l'appuie par un ensemble de raisonnements, de preuves, et même de témoignages écrits qui auraient convaincu, n'en doutons pas, Labarte lui-même. Le commentaire qui accompagne le fameux disque en cristal où se déroulent en creux les diverses scènes de l'histoire de la chaste Suzanne, ne laisse guère d'incertitude sur son origine occidentale.

Ce précieux monument fut acquis en 1857 par le British Museum qui le paya 267 livres (6675 francs) à la vente de l'amateur lyonnais qui l'avait acheté 12 francs quand il fut trouvé dans la Meuse. Le lieu de la découverte n'est certes pas indifférent en pareil cas. Et ce n'est pas le seul exemple de cristaux travaillés de la sorte dont l'origine ne laisse pas d'incertitude.

M. Babelon cite aussi, en les comparant, plusieurs représentations de la scène de la Crucifixion, intaillées dans le cristal, offrant un type commun dont il n'hésite pas à faire honneur aux ateliers occidentaux. Les reproductions qu'il a groupées sur la même planche permettent d'apprécier leurs points de ressemblance. De ces intailles presque identiques deux appartiennent au British Museum, une autre se trouve au Cabinet des médailles de Paris; la dernière est

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XIX, p. 130.

enchâssée dans le dossier de la célèbre statue de sainte Foy du trésor de Conques, exposée en 1900 au Petit Palais des Champs-Élysées.

Que les auteurs anonymes de ces pierres gravées eussent été appelés d'Orient par Charlemagne, on peut l'admettre, car les rapports étaient fréquents au VIII^e siècle entre les deux vastes empires situés aux extrémités de l'Europe. Il y a des analogies incontestables entre l'art de Byzance et celui des pays rhénans, ce qui excuserait dans une certaine mesure les assertions trop exclusives de Labarte. Mais

HISTOIRE DE SUZANNE, INTAILLE DU ROI LOTHAIRE

(Abbaye de Waulfont-sur-Meuse.)

il existe une série de monuments dont l'examen comparé aurait dû lui inspirer plus de réserve. Les pierres gravées insérées dans les sceaux de Louis le Débonnaire sont évidemment inspirées de l'antiquité, et leur exécution date non moins certainement du règne de cet empereur. M. Babelon y voit le type de la tête de Commode, bien reconnaissable à travers la barbarie de l'exécution.

Ainsi, l'étude attentive et méthodique des sceaux doit apporter de précieux éléments d'information à l'histoire des arts parallèles. Ces recherches sigillographiques datent de peu d'années. Elles ont reçu leur impulsion du marquis de Laborde, alors directeur général des Archives de l'Empire; il trouva, pour le seconder dans cette voie, de précieux auxiliaires chez Douet d'Arcq et Demay, et on ne saurait trop regretter que ses successeurs aient abandonné le vaste plan dont,

avec son intelligence si large et si pénétrante, il avait posé les bases et commencé la réalisation.

Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici le programme que l'éminent directeur des Archives avait tracé à ses collaborateurs. Il se proposait de réunir à Paris une collection des empreintes de tous les sceaux existant, non seulement dans les collections parisiennes, mais encore dans les archives départementales. Les précieuses et exactes indications que l'histoire du costume, la paléographie, aussi bien que l'histoire de l'art, pouvaient retirer de cette collection unique, Germain Demay l'a bien montré dans les dissertations savantes placées en tête de ses catalogues, et aussi dans ses mémoires sur le costume civil, religieux ou guerrier, fondus dans son ouvrage sur le costume au moyen âge d'après les sceaux. Un des premiers, il insista sur le nombre considérable d'intailles, soit antiques, soit modernes, insérées dans des sceaux dont une légende nous indique le possesseur et la date. On ne saurait donc trop regretter que l'exploration entreprise par lui, sur l'initiative du marquis de Laborde, et qui a fourni les éléments des inventaires des sceaux de Flandre, d'Artois, de Picardie et de Normandie, n'ait pas été poursuivie dans les autres provinces françaises, car on a laissé passer l'occasion et le moment de sauver beaucoup de monuments précieux, qu'on trouvera fort compromis ou qui auront complètement disparu si on reprend quelque jour — ce qui semble maintenant plus que douteux — l'enquête si fâcheusement interrompue. On ne doit pas se dissimuler en effet que, depuis que les archives publiques sont explorées comme elles ne l'ont jamais été par le passé, ces fragiles empreintes de cire, vieilles de plusieurs siècles, courent les plus graves dangers. Quelque précaution qu'on prenne pour leur préservation, elles sont condamnées à une imminente destruction, et il ne serait pas difficile de citer maint exemple de sceaux, moulés naguère pour le cabinet sigillaire des Archives, dont il n'existe plus que d'informes fragments ou qui sont tout à fait détruits aujourd'hui. Le mal ne cessera d'aller en augmentant.

M. Babelon n'a pas manqué d'insister sur la contribution que l'étude des sceaux apportait à l'histoire de la gravure en pierres fines.

« L'étude des gemmes qui ont servi de sceaux au moyen âge, dit-il[1], mériterait d'être entreprise dans son ensemble et avec une critique rigoureuse. Nous avons vu, dans la période carolingienne et au début de l'ère féodale, le parti qu'on en peut tirer pour l'histoire de la glyptique à cette époque ; les pages qui suivent vont démontrer qu'on aboutirait à des résultats encore plus saisissants et plus nouveaux pour les siècles postérieurs, jusqu'au XVI^e siècle. »

L'appel de M. Babelon sera-t-il entendu? Il y aurait là une mine précieuse à exploiter. Maint exemple cité par notre savant confrère montre les résultats considérables que cette étude produirait.

Voici le sceau secret du roi Jean le Bon, reproduction encore un peu gauche sans doute, mais bien certaine, d'une charmante intaille de Dioscoride, le plus renommé des graveurs du temps d'Auguste.

L'intaille sur saphir, sertie dans une bague d'or, qui faisait partie de la collection du baron Jérôme Pichon, nous montre l'effort d'un artiste du XIV^e siècle pour s'affranchir de l'imitation directe de l'antiquité. L'intaille représente un

1. Page 85.

personnage contemporain, coiffé d'un chaperon, assis sur un siège dont le dossier est orné de croix fleurdelysées. Le baron Pichon voulait y voir l'effigie du duc Jean de Berry, en s'appuyant sur certain article de l'inventaire de l'illustre amateur ; l'hypothèse n'a rien de choquant.

Un autre joyau, de la même époque et de la même collection, connu sous la désignation de « bague du prince Noir », et contenant un petit rubis intaillé d'une tête imberbe de face, porte une inscription qui lui donnerait, d'après M. Babelon, un caractère talismanique. Elle fut trouvée, en 1866, sur l'emplacement de l'ancien château de Montpensier, près d'Aigueperse. Ce bijou fournirait à lui seul une preuve certaine de l'habileté de nos graveurs du moyen âge. Les intailleurs des admirables sceaux équestres des comtes de Flandre ou des ducs de Bourgogne ne devaient pas rencontrer de bien grandes difficultés à s'initier aux procédés de la gravure en pierres dures.

Sur l'époque de la Renaissance et le XVIe siècle, M. Babelon n'a pas à s'étendre longuement. Il se contente de résumer les recherches de ses prédécesseurs et ses propres travaux, en insistant sur les œuvres caractéristiques des artistes de

INTAILLE ANTIQUE
SIGNÉE DE DIOSCORIDE

SCEAU SECRET
DU ROI JEAN LE BON

chaque période. Les auteurs des belles effigies en relief ou en creux de François Ier, de Henri IV, de Louis XIII, peuvent rarement être déterminés ; cependant, on a attribué avec quelque vraisemblance à des maîtres célèbres par les médailles qui portent leur nom des essais de gravure en pierre dure. Et M. Babelon se croit en mesure de faire honneur, vu l'analogie du style, de certaines gemmes gravées à Guillaume Dupré, dont on ne connaissait jusqu'ici qu'une œuvre dans ce genre : le portrait de Maurice de Nassau, gravé sur saphir, signalé pour la première fois par Chabouillet.

Un chapitre auquel notre auteur a donné un développement exceptionnel, et le sujet le méritait certes bien, est celui qu'il consacre à la biographie et à l'œuvre de Jacques Guay, le protégé de la marquise de Pompadour. Guay fut un grand artiste ; M. Babelon n'hésite pas à le qualifier homme de génie[1] « qui incarne en lui seul l'apogée de la gravure en pierres fines au XVIIIe siècle, et se présente devant l'histoire comme le digne émule de Pyrgotèle, de Dioscoride et de Valerio Vicentini ».

A l'aide de travaux récents, en particulier de la notice de J. Leturcq, détenteur de documents originaux émanant directement du maître lui-même, M. Babelon présente une étude approfondie sur Guay, et le met à la place qu'il

1. Page 158. Voir aussi p. 203.

mérite dans l'histoire de l'art français. Ses plus belles œuvres, la plupart exécutées pour sa protectrice ou pour le roi Louis XV, sont reproduites en trois planches, une de camées, deux d'intailles, en tout soixante-douze gravures, où l'on voit figurer, à côté de portraits d'une rare perfection, de petites compositions d'une délicatesse infinie, toutes pénétrées du style savoureux et exquis du XVIII^e siècle. Jacques Guay — on l'ignore trop, parce que ses œuvres sont peu accessibles, même aux amateurs — peut être rangé à côté, ou même au-dessus des artistes les plus célèbres du XVIII^e siècle français. On trouvera dans le livre de M. Babelon le catalogue détaillé de son œuvre complet, avec d'instructifs commentaires sur chaque article.

N'est-il pas surprenant que la biographie de cet éminent artiste, favori des plus grands personnages de son temps, soit restée si longtemps plongée dans une profonde obscurité, et qu'on ignore encore la date exacte de sa mort? Il n'y a pas bien longtemps que l'année et le lieu de sa naissance étaient encore incertains, et Leturcq lui-même n'était pas parvenu à les fixer. Grâce à M. Babelon, les points principaux de la carrière de Jacques Guay sont acquis, et il occupera désormais, dans le Panthéon de l'art français, la place élevée à laquelle il a droit.

BAGUE DE JEAN
DUC DE BERRY

Inutile d'insister sur les élèves et les pâles successeurs de ce maître graveur. Mais, M. Babelon ayant poursuivi son étude jusqu'à la fin du XIX^e siècle, nous nous arrêterons quelques instants aux artistes contemporains, si peu connus du public, si négligés par la critique, malgré de très brillantes qualités. M. Babelon leur donne des conseils pratiques, et leur adresse des critiques qui nous paraissent fort judicieuses. Il leur reproche, tout d'abord, le choix et la dimension des pierres employées, et il n'a pas tout à fait tort. Mais est-il bien aisé de trouver des matières irréprochables? Adolphe David, le graveur du camée où est représentée *L'Apothéose de Napoléon I^er*, dut chercher pendant trois années la sardonyx convenable pour le travail dont il avait été chargé par Napoléon III; on saisit, par ce seul exemple, les difficultés de toute nature que rencontre l'art du graveur sur gemmes. Celle que nous venons de signaler n'est pas la seule.

Si la qualité des gemmes mises en œuvre par nos contemporains répond rarement à la perfection du travail, la faute n'en est-elle pas imputable aux graveurs eux-mêmes? Ils veulent des pierres de proportions excessives; outre que de pareils morceaux sont rares, leurs dimensions en rendent l'usage impossible; dès lors, ils deviennent purement des pièces de collection, et plus restreint de jour en jour devient le nombre des amateurs disposés à payer d'un gros prix un joyau sans emploi. Les pierres gravées constituent donc un objet de curiosité peu recherché aujourd'hui. « Il n'y a guère de collections privées de gemmes gravées pour le XIX^e siècle, conclut M. Babelon; même pour les pierres de l'antiquité et de la Renaissance, on ne citerait pas plus d'une douzaine de collectionneurs pour tout le siècle qui vient de finir, alors qu'au temps de la Renaissance, ou même encore au XVIII^e siècle, tout prince, tout grand seigneur tenait à honneur d'avoir son cabinet de gemmes gravées, comme aujourd'hui il y a des collec-

tionneurs d'estampes, de livres, de médailles ou de bibelots. » Et cependant, malgré l'indifférence du public éclairé, l'art qui nous occupe est loin de donner des signes de décadence. Les maîtres distingués dont M. Babelon énumère les noms, les œuvres remarquables dont il donne de très heureuses reproductions prouvent qu'à aucune époque la gravure en gemmes n'a eu des représentants aussi exercés que de notre temps. Mais la mode est à la médaille, grâce aux

LA DESTINÉE, CAMÉE PAR M. GEORGES LEMAIRE

chefs-d'œuvre signés de noms illustres. Qu'un revirement dans le goût public se produise, et les continuateurs de l'art de Jacques Guay sauront bien se montrer dignes de leurs devanciers. S'ils venaient prochainement à ressaisir dans les préoccupations des amateurs et de la critique la place qui leur appartient légitimement, ils devraient savoir un gré particulier à M. Babelon, car nul n'aura fait valoir leur mérite, plaidé leur cause avec autant de talent, de compétence et d'autorité.

Un essai sur la gravure en pierres fines, signé de M. Babelon, parut, il y a sept ou huit ans, dans la Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts. Dans ce

traité sommaire, la France n'occupait qu'une place fort restreinte. Le livre qui vient de paraître est donc entièrement nouveau. Il comble une regrettable lacune dans l'histoire des artistes français. Rédigé dans un style clair et élégant, il donne, sur les questions spéciales qu'il aborde, l'état actuel de la science; il a, par suite, sa place marquée dans toutes les bibliothèques spéciales sur l'art ancien ou moderne.

JULES GUIFFREY

L'Imprimeur-gérant : André MARTY.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.

Nouvelles Publications illustrées de la Librairie HACHETTE et Cie

Sir William ARMSTRONG

RAEBURN

PEINTRE ÉCOSSAIS

MRS SIMPSON

Un magnifique volume in-folio contenant 68 gravures en héliogravure.

Cartonnage percaline, tête dorée . . . . **125** fr.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1er Janvier 1903

*

CONRAD RICCI

Directeur du Musée Brera à Milan

PINTORICCHIO

(BERNARDIN de BETTO, de PÉROUSE)

sa vie, son œuvre, son temps

LE RETOUR D'ULYSSE

Un magnifique volume in-4° colombier contenant 6 planches en héliogravure, 15 planches en couleurs tirées hors texte et 93 gravures dans le texte.

Cartonnage percaline, tête dorée . . . . **75 fr.**

Nouvelles Publications illustrées de la Librairie HACHETTE et Cie

COMTESSE BERTHE DE CLINCHAMP

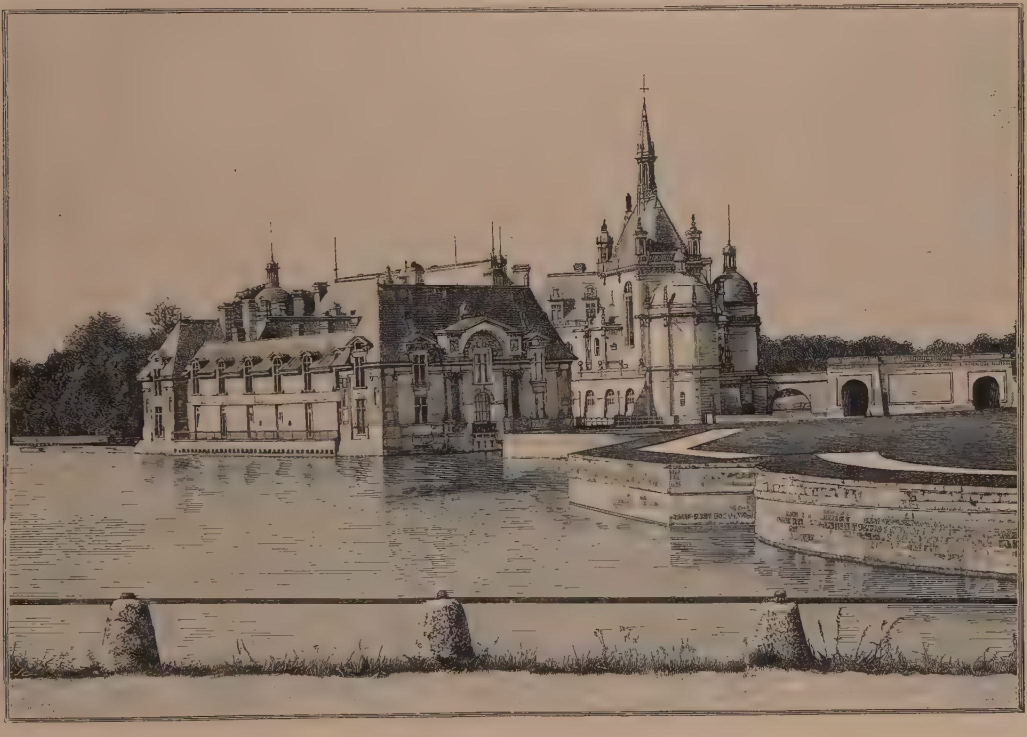
CHANTILLY

(1485-1897)

Les d'Orgemont
Les Montmorency - Les Condé
Le Duc d'Aumale

AVEC UNE INTRODUCTION DE M. A. MÉZIÈRES

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE



CHATEAU DE CHANTILLY

Un magnifique volume grand-in-8°, contenant le portrait du duc d'Aumale, en taille-douce et 23 gravures en noir.

Broché . . . . **15** fr.

Reliure pleine en maroquin grain long, aux armes de Chantilly. . . . . . . **25** fr.

Nouvelles Publications illustrées de la Librairie **HACHETTE** et C^ie^

LA GUERRE
Racontée par l'Image
D'APRÈS LES SCULPTEURS,
LES GRAVEURS ET LES PEINTRES

LE COLONEL LEPIC A EYLAU. « HAUT LES TÊTES ! »

Un magnifique volume grand in-8° jésus illustré de 20 planches en taille-douce et de 300 gravures.

Broché. . . . . **30** fr. | Relié. . . . . **40** fr.

SUPPLEMENT D'ART.

THE NEW YORK HERALD.

FRANCE 25c — PARIS. DIMANCHE. 16 NOVEMBRE, 1902. — FRANCE 25c

G. ROCHEGROSSE A SON ATELIER.

Son "Home" de l'Avenue des Ternes au Milieu d'un Grand Jardin.

EN PLEIN MOIS DE JUILLET.

Le Triptyque Représentant la Visite de la Reine de Saba au Roi Salomon.

C'est tout au bout de l'avenue des Ternes, au milieu d'un hameau que traverse une grande allée toute ombragée de tilleuls, que M. Rochegrosse a établi son "home" et son atelier dans un cottage rustique entouré d'un grand jardin

C'est aux aboiements furieux d'un superbe caniche noir, excellent chien de garde, qui, de l'autre côté de la haie qui clôture le jardin, semble vouloir se précipiter sur moi, que M. Rochegrosse, ouvrant la porte de son atelier, a bien voulu me recevoir.

Il était en costume de travail: large pantalon de velours côtelé, chemise russe en toile bleue et chaussures de maroquin rouge, costume sommaire qu'explique la chaleur accablante d'un jour d'été. Tout en fumant une cigarette, il me fait faire le tour de ce "studio," d'où sont sorties de si larges et de si belles traductions de ses visions des pays d'Afrique.

C'est une pièce très vaste, construite en planches et en charpente, sans prétention à aucune recherche, mais renfermant, cependant, quelques meubles intéressants, qui sont d'ailleurs, paraît-il, des souvenirs de famille.

Ici se dresse un énorme lit flamand en forme de grande armoire tout en bois sculpté du XVIe siècle dont les profondeurs sont remplies de coussins, qui en font un excellent divan, là une grande armoire de sacristie du XVe siècle, fermant à quatre portes, avec ses panneaux sculptés et ses ferrures de l'époque. Un peu plus loin, un divan oriental occupe un des angles de la pièce abrité sous de lourdes draperies que soutiennent des lances inclinées.

Puis ce sont des mannequins, des chevalets, des études, des maquettes et même quelques tableaux, ainsi qu'une bibliothèque toute chargée de livres qui complètent l'ameublement.

Au milieu de l'atelier, sur un grand chevalet se trouvait placé le triptyque de la Reine de Saba, qui fut exposé l'année dernière et dont M. Rochegrosse, qui n'est pas seulement peintre et illustrateur, mais encore sculpteur, mosaïste, décorateur, a dessiné et exécuté lui-même le cadre de style, cadre qui est à lui seul une conception des plus curieuses.

L'imagination poétique de M. Rochegrosse donne à chacune de ses compositions un intérêt intense par l'ingéniosité, la richesse, l'éclat des décors et des costumes dont il entoure et dont il habille ses personnages

Dans la conception de la Reine de Saba il a cherché, me dit-il, à dégager et à mettre en lumière en trois épisodes marquants de la vie de son héroïne, le côté presque surnaturel de cette figure qui, comme celle de Salomon, relevait un peu de la magie. C'est ainsi qu'il a voulu dans le premier tableau, la reine étant sur son trône entourée de ses suivantes, rendre l'idée qu'elle reçut en un message mystérieux et invisible pour tous, sous la forme d'une colombe, la transmission de la pensée du Roi Salomon.

Poussant jusqu'à la minutie dans ses moindres détails, tout ce que rapporte la légende des fastes de la Cour de Salomon, il retrace l'épisode de la réception de la reine par le monarque sur son trône, entouré de ses guerriers, de sa cour et de ses femmes.

La reine porte au-dessus de sa tête l'oiseau mystérieux à tête de femme, et sur le sol où elle s'avance, elle marche sur un miroir préparé à dessein, le roi ayant voulu être édifié sur le plus ou moins de vérité du bruit répandu chez son peuple que la reine magicienne avait les jambes velues comme celles d'un bouc.

Dans le troisième compartiment, l'artiste synthétise l'union du magicien et de la magicienne, dont fut issue la race des empereurs d'Abyssinie; c'est à dire qu'il les représente au moment où l'ayant reconnue assez belle, il soulève d'une main la draperie qui ferme les salles de gynécée et introduit la Reine de Saba au milieu des femmes de son harem.

Ayant questionné M. Rochegrosse sur les raisons qui avaient déterminé chez lui ce goût pour les scènes de l'antiquité orientale, il m'a dit que cela avait eu pour origine les illustrations qu'il eût à faire pour Salammbô et qu'ayant voulu s'imprégner alors au moins des vestiges de cette époque sur les ruines de Carthage, il avait visité Tunis et, captivé, s'était fixé en Afrique où maintenant il passait tous ses hivers.

Avec ses cheveux coupés en frange sur le front, sa barbe noire taillée en pointe et striée de fils d'argent, son teint légèrement basané, M. Rochegrosse a vaguement l'air d'un mage d'Orient et pourtant il est né à Versailles; mais sans doute l'air ambiant au milieu duquel il grandit dans un milieu littéraire, romantique, et la fréquentation constante de maîtres tels que Flaubert, et Théodore de Banville, par lequel il fut élevé, celui-ci ayant épousé sa mère en secondes noces, eurent-ils une influence prépondérante sur son génie en même temps que sur son individu.

"Ma vocation pour la peinture, ou plutôt pour l'art, est toute spontanée; mon beau-père, qui m'éleva, car il s'occupa de moi dès l'âge de cinq ans, ne fit rien pour la forcer; il considérait qu'il faut laisser la plus grande liberté sous ce rapport à chacun, mais certainement sa tutelle ne fut pas étrangère à cette orientation. A l'âge de dix-huit ans, ayant crayonné toute ma vie, n'ayant pas encore trouvé ma voie dans le genre où je me suis lancé depuis, je faisais des dessins très modernes, ayant collaboré même avec Forain à l'illustration du journal 'La Vie Moderne.'

"Pourtant à vingt-et-un ans, j'ai obtenu une troisième médaille avec mon tableau "Vitellius Traîné par la Populace dans les Rues de Rome," depuis j'ai entrepris des genres différents. Un des mes plus grands tableaux, "La Fin de Babylone," qui mesure neuf mètres sur sept, appartient à un de vos compatriotes, M. Carver, de Boston, auquel je l'ai vendu il y a plusieurs années.

"Actuellement, je suis chargé de la décoration d'une chapelle funéraire très importante élevée par une dame veuve à la mémoire de son époux, et dont le plafond est entièrement orné de mosaïques. J'ai beaucoup étudié les maîtres byzantins à Venise et surtout à Ravenne, et comme les anciens maîtres mosaïstes j'applique leur art à la décoration architecturale"

Ce travail est considérable et l'artiste m'en a fait voir la maquette. Il exécute aussi des modèles de tapis et prépare un grand portrait de Mme. Rochegrosse, qui m'a paru promettre beaucoup.

Mais ce n'est pas seulement dans les grandes compositions qu'on peut admirer le talent de ce jeune maître, car j'ai vu chez lui un grand nombre de petits tableaux de chevalets en cours d'exécution, entre autres un intérieur de harem, une jeune Egyptienne jouant de la cithare, et surtout quelques paysages, études d'Algérie, d'une intensité de couleur et de lumière qui sont à mes yeux l'œuvre d'un paysagiste de premier ordre.

M. Rochegrosse, qui vit très simplement, assez retiré et travaillant beaucoup, ne cultive aucun sport sauf l'escrime; il fait partie du Cercle de l'Escrime et de l'Epée; là se borne son besoin de mouvement. Il est marié depuis quelques années, mais il n'a pas d'enfant

M. Rochegrosse est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1892 et je suis surpris qu'il n'en soit encore qu'à ce grade

"NAIADE."—PORTE-LUMIERE EN BRONZE AVEC GLOBE EN COQUILLE DE NACRE PAR GURSCHNER.

LES MANUSCRITS ET LES LIVRES.

Raretés Bibliographiques, Incunables, à Munich et à Francfort—Les Miniatures.

BEAUX MANUSCRITS ENLUMINES

Heures et Missels du XVe Siècle—Estampes et Gravures de Diverses Ecoles.

Outre ses marchands de tableaux, anciens et modernes, ses marchands d'objets d'art et de curiosités, Munich possède aussi des libraires et des marchands d'estampes, dont les stocks importants sont pour les amateurs du plus haut intérêt. Passant en revue comme chaque année les curiosités et les objets de différents genres que l'on y peut trouver dans le commerce, le HERALD ne pouvait manquer de donner un aperçu des quelques raretés bibliographiques actuellement en possession des principales maisons ayant comme spécialité cette branche si intéressante de la librairie.

M. Jacques Rosenthal m'a fait voir cette année quelques exemplaires de précieux manuscrits ornés de miniatures, dont la nomenclature, que j'en puis donner, quoique très succinte, ne saurait manquer d'intéresser les bibliophiles

Livres du XVme Siècle.

Le premier est un grand livre de prières du quinzième siècle sur vélin, orné de dix miniatures, de quatorze grandes lettres historiées et de nombreuses bordures, œuvre d'un artiste espagnol, dont le faire se distingue par une grande richesse de coloris. Ce manuscrit, in-folio, d'une conservation parfaite, est relié en veau rouge et doré sur les plats.

Dans un vieux coffret de cuir de Russie, que M. Rosenthal a ouvert devant moi, non sans un certain respect, se trouvait un missel français du quinzième siècle, orné de dix-sept miniatures d'une finesse incomparable, véritables chefs-d'œuvre de l'art français à cette époque. Chacune porte les armes de la famille de Montmorency, qui sont, comme on le sait, d'argent à la croix de gueules, cantonnée de seize alézions d'azur. C'est là un document intéressant pour quelques-uns des chartriers français

J'ai admiré également un charmant livre d'heures, dont les miniatures et les ornements sont attribués à Gérard David.

L'école allemande des enlumineurs du quinzième siècle est représentée par un manuscrit sur les fortifications, illustré par Jean Hartlieb, de Munich. C'est là une pièce rare, comme le sont généralement les manuscrits de cette époque traitant de sujets militaires.

Un manuscrit français de la même époque, orné d'un grand nombre de miniatures d'une grande finesse, m'a surtout frappé par le sujet que représente l'une d'elles, un combat entre les Français et les Anglais, avec, à l'arrière-plan, une vue de la ville de Paris et l'église Notre-Dame.

Bulle du Pape Pie II.

Au milieu d'un grand nombre d'incunables rares et précieux, j'ai à enregistrer la Bulle du pape Pie II, relative à la déchéance de Diéther d'Isenburg, archevêque de Mayence, adressée à "tous gens de l'église de ce diocèse," les déclarant dégagés de leur serment envers Diéther, qui y est traité de "bête pestilentielle." Cet incunable, daté Tyburi, anno 1461, ne comprend qu'un seul feuillet, imprimé par Jean Fust et Pierre Schöffer, à Mayence. Elle est d'une insigne rareté. On ne connaît que trois exemplaires, dont celui que je viens de citer. Mr. Jacques Rosenthal possède également un exemplaire de la Bulle de Pie II, de la même année que la précédente, contenant le décret d'instal-

---

Le NEW YORK HERALD publie le dimanche, tous les quinze jours, un Supplément illustré, consacré aux questions d'art.

PRIX DU NUMÉRO AVEC LE SUPPLÉMENT. . . . **25** CENTIMES

Pour les abonnements et la publicité illustrée, s'adresser aux bureaux du *New York Herald*, 49, avenue de l'Opéra, Paris.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France.

Société anonyme. — Capital : 160 millions.

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence,
SUCCURSALE A : 134, rue Réaumur (place de la Bourse),
à PARIS.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 3 à 5 ans : 3 1/2 0/0 net d'impôt et de timbre); — **Ordres de Bourse** (France et Étranger) ; — **Souscriptions sans frais**; — **Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement** (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lots, etc.); — **Escompte et Encaissement de Coupons**; — **Mise en règle de titres**; — **Avances sur titres**; — **Escompte et Encaissement d'Effets de Commerce**; — **Garde de titres**; — **Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages** — **Transports de fonds** (France et Etranger); — **Billets de crédit circulaires**; — **Lettres de crédit**; — **Renseignements**; — **Assurances**; — **Services de Correspondant, etc.**

LOCATION DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

63 Bureaux à Paris et dans la Banlieue, 305 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CHEMINS DE FER DU P.-L.-M.

De Paris aux ports au delà de Suez

OU VICE VERSA

Les voyageurs partant de Paris à destination des ports au delà de Suez, ou de ces ports à destination de Paris peuvent obtenir, conjointement avec leurs billets d'aller et retour de passage de ou pour Marseille, des billets d'aller et retour de Paris à Marseille ou vice versâ, valables un an, aux prix suivants :

De Paris à Marseille, ou vice versâ (via Dijon-Lyon, ou Nevers-Lyon, ou Nevers-Clermont) : 1re cl. : 145 fr.; 2e cl. : 104 fr. 40; 3e cl. : 68 fr. 05.

Ces billets sont délivrés par la Compagnie des Messageries Maritimes.

Il peut être émis des billets de classes différentes pour les parcours en chemin de fer et pour les parcours maritimes.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente des épreuves de luxe, tirées à petit nombre, de la planche :

PORTRAIT D'ALBERT DURËR

PAR LUI-MÊME

GRAVÉE PAR

M. JEAN PATRICOT

aux prix suivants :

Avant la lettre	sur parchemin	100 fr.	***Les abonnés bénéficient d'une remise de 15 0/0 sur ces prix.***
	sur Japon.	60 fr.	
Avec la lettre	sur Chine.	15 fr.	
	sur vélin	6 fr.	

ŒUVRES DE M. JEAN PATRICOT PRECÉDEMMENT PUBLIÉES PAR LA " GAZETTE DES BEAUX-ARTS "

Nos	AUTEURS	SUJETS	Parchemin remarque	Japon remarque	Japon avant lettre	Chine avant lettre	Avec la lettre
1291	**Sandro Botticelli** .	La Vierge au rosier .	50	»	25	15	6
1312	**Ingres**	Mme de Senonnes . .	épuisé	épuisé	30	25	6
1355	**Gustave Moreau.** .	Médée et Jason . . .	épuisé	60	40	25	6
1375	do	Le Jeune homme et la Mort.	100	60	40	25	6
1393	**Greuze.**	La Laitière	100	60	40	25	6
1430	**R. Lalique.**	Devant de corsage. .	100	»	40	25	6
1444	**J. Patricot.**	Le Cap d'Antibes . .	»	»	50	25	6
1485	do	Portrait de M. G. Perrot .	100	»	40	»	6
1486	**Fra Angelico** . . .	Le Couronnement de la Vierge.	100	»	40	»	6
1487	**J. Patricot**	Cimetière de Bénerville. .	»	»	60	»	6

Succession DELEUZE

IMPORTANT MOBILIER

ANCIEN ET MODERNE

PEINTURES DÉCORATIVES DE SALON

TABLEAUX ANCIENS ET MODERNES

PORCELAINES ET FAIENCES DIVERSES

BRONZES D'ART ET D'AMEUBLEMENT, LUSTRES

PENDULES, SCULPTURES EN MARBRE ET BOIS

MEUBLES DE SALON — SIÈGES DIVERS

Antichambre, Salle à Manger, Chambre à coucher

BELLE TAPISSERIE DES GOBELINS

D'après COYPEL par NEILSON

NOMBREUX TAPIS D'ORIENT

TENTURES, RIDEAUX, DENTELLES, ÉTOFFES, ETC.

Argenterie et plaqué

DONT LA VENTE AURA LIEU A PARIS

HOTEL DROUOT, SALLES Nos 5 et 6

Les Lundi 12, Mardi 13, Mercredi 14 Janvier 1903, à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR
Me GUIDOU
66, avenue de la Grande-Armée

EXPERTS
MM. PAULME et B. LASQUIN FILS
10, rue Chauchat — 12, rue Laffitte

chez lesquels se distribue le catalogue

EXPOSITION PUBLIQUE

Le Dimanche 11 Janvier 1903, Salles 5 et 6 réunies, de 1 h. 1/2 à 5 h. 1/2

Éditions de la « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », rue Favart, 8, Paris, (2e)

ÉTUDES

SUR

l'École Française

PAR

ROGER MARX

Ce magnifique volume, grand in-8° jésus, sous couverture ornée par Pierre Roche, illustré de près de cent gravures, dont 38 planches hors texte (6 gravures originales, 12 gravures au burin, 1 bois, 9 héliogravures, 10 photogravures) d'après les chefs-d'œuvre des maîtres français, constitue un véritable monument élevé à la gloire de l'art national.

Prix : 20 francs.

Il a été tiré de cet ouvrage cinquante exemplaires sur papier de Chine au prix de cinquante francs.

THÉOPHILE BELIN
29, *Quai Voltaire*
VEND ET ACHÈTE
LES MANUSCRITS SUR PARCHEMIN
avec *miniatures* des XIV^{e} et XV^{e} siècles

GALERIE SANGIORGI
Palais Borghèse
ROME
L'Exposition la plus importante de Beaux-Arts et d'Antiquités, à Rome

Éditions de la « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, rue Favart, Paris, (2^{e})

VIENT DE PARAITRE

BRUGES

Six eaux-fortes en couleurs, sous couverture illustrée

Par P.-M. ROY

1. **Le Beffroi.**
2. **La Porte d'Ostende.**
3. **Moulin.**
4. **La Rue aux Laines.**
5. **Le Quai du Rosaire.**
6. **Le Quai Vert.**

Tirage limité à 50 exemplaires, numérotés et signés par l'auteur

PRIX : 75 FRANCS

ARY RENAN

GUSTAVE MOREAU

(1826-1898)

Un volume in-8° jésus, orné de 4 gravures au burin et à l'eau-forte, par MM. Léopold Flameng, Jean Patricot et Gaston Manchon, de 4 planches en héliogravure, tirées hors texte, et de 50 à 60 gravures dans le texte.

PRIX : 15 FRANCS

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)
SOURCE BADOIT
L'EAU de TABLE SANS RIVALE.—LA PLUS LIMPIDE
DÉBIT
30 Millions de Bouteilles
PAR AN
Vente : 15 Millions

EXTRA-VIOLETTE * AMBRE ROYAL
Parfums nouveaux extra-fins composés par VIOLET, *Parfumeur*, 29, Boul^{d} des Italiens, PARIS

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC
Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, rue St-Augustin
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67 / Rue Championnet, 194 / Rue Lecourbe, 308 }

Paris. — Imp. de la « Gazette des Beaux-Arts », 8, rue Favart.

FÉRAL
PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
Anciens et Modernes
54, Faubourg-Montmartre, 54

Librairie ALBERT FOULARD
Vve A. FOULARD & FILS, Sucrs
7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

Orfèvrerie d'Argent et Argentée
CHRISTOFLE & Cie
56, rue de Bondy, PARIS

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

Librairie TECHENER
HENRI LECLERC
219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes, Manuscrits avec miniatures, Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes.
ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel.

TABLEAUX ANCIENS
SPÉCIALITÉ
Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER
9, Rue de l'Échelle, Paris

MAURICE POTTIER
Emballeur
PARIS, 14, RUE GAILLON (près l'Avenue de l'Opéra)

EMBALLAGE SPÉCIAL DE TABLEAUX
MARBRES, MEUBLES ET OBJETS D'ART
SUCCURSALE : 12, Rue Louvois.
GARDE-MEUBLE pour objets d'art :
12, Rue des Messageries.
— Téléphone : 246-84 —

HARO & Cie
PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES
14, rue Visconti
et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE
Maison fondée en 1760

CHENUE
Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.
5, rue de la Terrasse, 5
(Boulevard Malesherbes)

E. JEAN-FONTAINE, Libraire
30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX
DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES
(Catalogue mensuel franco sur demande)
ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES
Direction de Ventes publiques

Galeries Georges Petit
8, RUE DE SÈZE, 8

TABLEAUX MODERNES
Estampes - Expertises
EXPOSITIONS

BIBLIOTHÈQUES TOURNANTES

BIBLIOTHÈQUE-TERQUEM
POUR LIVRES ET MUSIQUE
Articles de bureau de grand luxe
en papeterie, bois, maroquinerie, etc.
Envoi franco de l'Album illustré
EM. TERQUEM, 19, rue Scribe
angle du boulevard Haussmann
PARIS

MICHELL & KIMBEL
31, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ — PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
POUR L'ÉTRANGER
Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis de l'Amérique du Nord.

45e ANNÉE — 1903

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris (2e)

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE
Un an . . 60 fr. — Six mois. . . 30 fr.

DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1er de chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Théophile Gautier, Viollet-le-Duc, E. Renan, Taine, Charles Blanc, Duranty, Darcel, Paulin Pâris, Paul Mantz, Palustre, Courajod, Yriarte, Ary Renan, Eugène Müntz, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. Babelon (de l'Institut), Georges Bénédite, Léonce Bénédite, Camille Benoit, B. Berenson, E. Bertaux, W. Bode, Bonnaffé, H. Bouchot, Bredius, R. Cagnat, A. de Champeaux, André Chaumeix, H. de Chennevières, Clément-Janin, H. Cook, Ch. Diehl, lady Dilke, P. Dukas, L. de Fourcaud, G. Frizzoni, Ed. Garnier, P. Gauthiez, G. Geffroy, H. de Geymüller, S. di Giacomo, A. Gruyer (de l'Institut), J.-J. Guiffrey (de l'Institut), E. Guillaume (de l'Académie française), M. Hamel, Th. Homolle (de l'Institut), E. Hovelacque, H. Hymans, P. Jamot, G. Lafenestre (de l'Institut), Paul Lefort, M. Lehrs, L. Mabilleau, L. Magne, M. Maindron, E. Male, Auguste Marguillier, J.-J. Marquet de Vasselot, Roger Marx, Maspero (de l'Institut), André Michel, Emile Michel (de l'Institut), E. Molinier, J. Momméja, P. de Nolhac, Gaston Pâris (de l'Académie française), A. Pératé, E. Pottier (de l'Institut), B. Prost, S. Reinach (de l'Institut), Th. Reinach, Marcel Reymond, G. Riat, W. Ritter, Edouard Rod, Saglio (de l'Institut), Ch. Saunier, Schlumberger (de l'Institut), Schmarsow, J.-F. Schnerb, G. Séailles, W. von Seidlitz, Six, Maurice Tourneux, A. Venturi, Héron de Villefosse (de l'Institut), P. Vitry, etc., etc.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent **gratuitement**

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : **5 francs.**

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS ».

III / 29 4-6

550, 551, 552

UN MANUSCRIT

DE

PHILIPPE LE BON

A LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-PÉTERSBOURG

(PREMIER ARTICLE)

La riche collection de manuscrits français conservée à la Bibliothèque impériale de Saint-Pétersbourg se compose principalement de deux fonds, que l'on appelle, d'après les derniers possesseurs, *Zaluski* et *Dubrowski*. Les Zaluski étaient des nobles polonais qui avaient réuni et ouvert au public à Varsovie, vers 1750, un vrai trésor de beaux et bons livres ; il fut transféré dans la capitale russe en 1795, comme un trophée de victoire. Pierre Dubrowski était secrétaire de l'ambassade russe à Paris vers la fin de l'ancien régime et pendant les années les plus agitées de la Révolution. Trop bien servi par les circonstances, il acquit un grand nombre de manuscrits précieux, dont beaucoup proviennent de l'abbaye de Saint-Germain des Prés et ont pu être identifiés, grâce aux anciens inventaires de ce dépôt.

Deux savants français, MM. Hector de La Ferrière et Gustave Bertrand, ont étudié les manuscrits de la Bibliothèque impériale de

Saint-Pétersbourg[1], parmi lesquels il y a des chefs-d'œuvre de premier ordre, comme le livre d'Heures de Marie Stuart, avec les notes autographes de la reine[2]. Toutefois, ni l'un ni l'autre n'ont signalé l'admirable volume qui fait l'objet du présent article. Il est probable qu'à l'époque de leur séjour dans la capitale russe, le manuscrit était déposé dans quelque salon de l'Ermitage ; toujours est-il que je n'ai pu trouver nulle part la moindre mention de son existence. Quand je l'aperçus dans une vitrine, au printemps de 1901, j'interrogeai l'aimable sous-bibliothécaire qui voulait bien me servir de guide ; il me répondit qu'il ne savait pas qu'aucun historien de l'art s'en fût encore occupé[3].

Très ému de la rencontre imprévue d'un pareil chef-d'œuvre, j'exprimai le désir de faire photographier toutes les pages où se trouvaient des enluminures ; le bibliothécaire en chef, M. Bytschkoff, m'y autorisa avec une bonne grâce parfaite. Malheureusement, le climat de Saint-Pétersbourg ne se prête pas pendant toute l'année aux opérations photographiques ; aussi me fallut-il attendre près de dix-huit mois avant de posséder les épreuves de toutes les pages intéressantes de ce manuscrit[4].

Il se compose de 442 feuillets, dont 92, c'est-à-dire le quart, sont décorés de miniatures. Les feuillets ont 0m465 de haut sur 0m325 de large. La reliure est en velours bleu sombre, sans ornements, avec des attaches de velours ; ce n'est certainement pas la reliure originale, telle qu'on la voit figurée sur la miniature du frontispice. Les miniatures, abstraction faite des bordures et des lettres ornées, peuvent se répartir en quatre catégories. Mettons d'abord à part quinze grandes compositions de la même main, remplissant

1. Hector de La Ferrière, *Archives des Missions*, 2e série, t. II (1865); G. Bertrand, *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. VI.

2. Je signale encore, en me promettant d'y revenir, un traité dédié par Jean, évêque de Châlons, à Philippe le Bon (1447), une traduction illustrée de Sénèque, dédiée au duc de Berry (1416), les *Instructions* d'Anne de France, dame de Beaujeu (1505), un autre manuscrit illustré des *Grandes Chroniques*, des traductions illustrées de Valère Maxime et de Plutarque, les *Chroniques* de Louis de Bourbon, exécutées par Anne de Beaujeu, les *Amours de René d'Anjou et de Jeanne de Laval*, le *Débat de vertu et fortune*, manuscrit offert à Philippe le Bon, etc.

3. Le manuscrit porte cette note : « De la bibliothèque du comte François Potocki. » Il n'appartient donc pas à l'un des deux grands fonds français qui ont formé le Cabinet des manuscrits de Saint-Pétersbourg. G. Bertrand, dans son rapport, ne mentionne pas le fonds Potocki. J'ai lieu de croire que les objets de cette provenance ont été longtemps déposés à l'Ermitage.

4. Je dois des remerciements bien sincères à ceux qui ont facilité l'exécution de ce travail, M. le bibliothécaire Braudo et M. A. Margoulieff.

FRONTISPICE DES « HISTOIRES DE HAINAUT »

(Bibliothèque de Bourgogne, Bruxelles.)

toute la largeur des feuillets. L'identité d'exécution est sensible même sur les photographies ; il y a d'ailleurs un détail caractéristique qui paraît seulement sur ces miniatures : des nuages dorés affectant l'aspect de serpents aux plis tortueux et multipliés comme à plaisir [1]. Ces grandes miniatures sont des « histoires en couleur », pareilles à celles qui, dans les comptes de Bourgogne de 1470, sont rétribuées à raison de 4 livres 10 sols pièce, et distinguées des « histoires d'autres couleurs », évaluées à une somme moindre [2]. La seconde série comprend dix miniatures, remplissant également toute la largeur des feuillets, mais d'une coloration moins intense et sans les nuages qui caractérisent les premières. Les deux dernières séries comprennent 67 petites miniatures qui trahissent au moins deux mains différentes, l'une plus appliquée et plus minutieuse, l'autre plus expéditive, avec des hardiesses qui rappellent — ou plutôt annoncent — les procédés des aquarellistes de nos jours [3].

Dans les grandes miniatures, qui sont d'une couleur éclatante, chaude et onctueuse, l'or est employé à profusion, en particulier pour les nuages, les vêtements et les armes. Deux des petites miniatures sont des grisailles ; les autres sont des peintures exécutées dans une tonalité moins brillante, mais où les rehauts d'or sont encore nombreux. L'or est également prodigué dans les ornements des bordures et dans les initiales, qui étonnent par la richesse, le goût et la variété presque infinie des motifs.

Le texte des deux premières pages du manuscrit nous apprend qu'il a été offert à Philippe le Bon, duc de Bourgogne, par Guillaume Fillastre, évêque de Toul et abbé de Saint-Bertin [4]. Le duc, ayant appris que l'abbaye de Saint-Bertin, près de Saint-Omer, conservait un vieux manuscrit de chroniques, exprima le désir d'en posséder

1. Ces mêmes nuages paraissent dans certaines miniatures de la *Chronique de Jérusalem*, à Vienne, manuscrit exécuté pour Philippe le Bon (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses*, 1899, pl. XXV, XXVI, XXVIII), et datant de 1450 environ. Ces miniatures peuvent être de la même école que celles du manuscrit qui nous occupe; mais l'étude de cette question nous entraînerait trop loin.

2. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin*, p. 94. Cf. Pinchart, *Bull. des Commissions belges*, 1865, p. 475.

3. Malgré ces différences d'exécution, je crois que toutes les miniatures ont été *dessinées* par le même artiste et exécutées dans le même atelier.

4. Je ne m'explique pas qu'il n'y ait aucune mention de ce manuscrit dans la *Bibliothèque prototypographique* de Barrois, où sont énumérés (p. 205-206), d'après les anciens inventaires, les manuscrits des *Chroniques de France* ayant appartenu aux ducs de Bourgogne. Celui-ci avait-il été donné par le duc ou dérobé avant la rédaction du premier inventaire ?

une copie. Fillastre fit exécuter et « historier » cette copie; puis il l'offrit, richement reliée, au duc, « le premier jour de l'an, en lieu de bonne étrenne ».

L'ouvrage que Fillastre fit copier est bien connu : c'est la compilation française dite *Grandes Chroniques de Saint-Denys*, dont il existe un très grand nombre de manuscrits. L'un d'eux, à la Biblio-

SAINT OMER RECEVANT SAINT BERTIN (FRAGMENT)
PEINTURE ATTRIBUÉE A SIMON MARMION
(Panneau du retable de Saint-Bertin, au château de Wied.)

thèque Nationale, est orné de petites miniatures qui ont été attribuées à Fouquet. Jusqu'au règne de saint Louis, le texte du manuscrit de Saint-Pétersbourg est à peu près celui des *Grandes Chroniques;* pour la suite, l'auteur a puisé dans les récits de Guillaume de Nangis et d'autres historiens. La narration se poursuit jusqu'au début du règne de Charles V; la dernière miniature représente la défaite des Anglais au Mans par Duguesclin. Toutes les autres, à l'exception de celle du frontispice, ont trait à des épisodes de notre histoire nationale, réelle ou légendaire, et forment une illustration continue,

pittoresque et spirituelle, dont je ne connais pas l'équivalent ailleurs.

La scène de présentation du manuscrit appelle quelques commentaires. Guillaume Fillastre offre le volume à Philippe le Bon [1], qui est assis sur un riche sopha. A gauche de Philippe est un vieillard debout, très ridé, très amaigri, où je crois reconnaître le célèbre chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin. Ce personnage, né en 1376, mourut en 1462; il fut chancelier depuis l'an 1422 jusqu'à sa mort. Suivant une tradition qu'il n'y a pas lieu de contester, Rolin figure sur le tableau de Jean van Eyck, provenant d'Autun et conservé au Louvre, sous l'aspect d'un donateur en prières devant la Vierge. Il semble n'avoir pas dépassé la cinquantaine, ce qui a fait placer la peinture en question vers 1426. Le portrait du chancelier Rolin se voit encore sur le grand retable de l'hôpital de Beaune, attribué à Rogier van der Weyden; il y paraît de vingt ans au moins plus âgé, mais moins âgé que sur notre miniature. — A la droite de Philippe sont trois personnages, dont le premier, un jeune homme portant la Toison d'or, ne peut être que le comte de Charolais, Charles le Téméraire. Le second, d'âge mûr et corpulent, vêtu d'un manteau bordé d'hermine blanche, est probablement Jean Chevrot, évêque de Tournai, qui fut un des familiers de Philippe le Bon. Le troisième, plus âgé que le comte de Charolais, lui ressemble d'une manière frappante et porte comme lui la Toison d'or; je crois que c'est Antoine, dit le Grand Bâtard de Bourgogne, qui naquit en 1421. Sur les portraits de ce prince conservés à Dresde et à Chantilly, les traits sont plus accusés et plus durs; mais il est vraisemblable qu'ils le représentent dans un âge plus avancé et que le miniaturiste a un peu adouci sa physionomie de rude batailleur. Derrière l'évêque Fillastre sont trois bénédictins agenouillés; l'abbaye de Saint-Bertin, dont Fillastre était le chef spirituel, appartenait à l'ordre de Saint-Benoît.

Le style de cette admirable composition est très voisin de celui de Jean van Eyck, mort en 1440. Les trois bénédictins rappellent, par l'âpre minutie de la facture, le portrait de l'*Homme à l'œillet*, attribué, mais sans preuves décisives, à Jean van Eyck. Toutes les têtes ont évidemment été dessinées d'après nature; l'auteur devait avoir fréquenté la cour de Bourgogne et s'y être assuré du crédit par d'autres travaux.

1. La même figure de Fillastre, évidemment imitée de celle-ci, se voit sur une minitiature de Bruxelles représentant Charles le Téméraire tenant le chapitre de la Toison d'or (en couleur dans Reiffenberg, *Histoire de la Toison d'or*, pl. C de l'*Atlas*).

G. FILLASTRE, ABBÉ DE SAINT BERTIN,
OFFRE LE MANUSCRIT DES "CHRONIQUES" À PHILIPPE LE BON
FRONTISPICE DU MANUSCRIT DES "GRANDES CHRONIQUES DE SAINT DENYS"
(Bibliothèque Impériale, St Pétersbourg.)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris.

Il est évident que le frontispice a été exécuté en dernier lieu, car tel des personnages représentés, notamment le vieux Rolin, aurait pu mourir dans l'intervalle, et le travail eût été à recommencer. Or, cette miniature ne peut être antérieure au mois de mai 1456, date de la collation de l'ordre de la Toison d'or au Grand Bâtard de Bourgogne ; elle ne peut être postérieure à 1460, époque où Fillastre, évêque de Toul de 1449 à 1460, devint évêque de Tournai. On sera donc très près de la vérité en admettant que le manuscrit fut offert à Philippe le 1er janvier 1458 ; la miniature initiale serait de 1457, et le travail d'enluminure aurait été commencé en 1454. Nous avons des exemples contemporains de manuscrits historiés qui ont exigé trois ans de travail.

ASSASSINATS DE CHILPÉRIC ET D'ÉBÉRULPHE[1]
MINIATURE
DES « GRANDES CHRONIQUES DE SAINT-DENYS »
(Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg.)

L'âge apparent des personnages sur le frontispice confirme pleinement ces conclusions. Le duc de Bourgogne, né en 1396, a soixante-un ans ; le comte de Charolais en a vingt-quatre ; le chancelier Rolin en a quatre-vingt-deux. Assurément, Philippe le Bon paraît un peu plus vieux que son âge ; mais les autres portraits que nous possédons de lui témoignent tous d'une usure physique prématurée[2].

Il est intéressant de comparer ce frontispice à ceux des *Histoires de Hainaut*, à Bruxelles, et du *Gérard de Roussillon*, à Vienne[3]. Dans

1. *Grandes Chroniques*, éd. Paulin Paris, t. I, p. 218 et 235.

2. Par exemple le beau portrait d'Anvers (*Bilderschatz*, t. VIII, n° 1117).

3. Le frontispice des *Histoires de Hainaut* a été gravé dans le *Jahrbuch* d'Autriche, 1899, p. 207; celui du *Gérard de Roussillon* dans le même recueil, p. 205 et dans la revue viennoise *Kunst und Kunsthandwerk*, 1902, p. 352.

ces deux dernières compositions, qui sont des chefs-d'œuvre, on reconnaît les mêmes personnages que sur la miniature initiale de notre manuscrit : Philippe le Bon, Charles le Téméraire, le chancelier Rolin, et celui que nous avons appelé (sous réserves) l'évêque Jean Chevrot. Ils sont plus jeunes d'une dizaine d'années. Or, nous connaissons presque exactement la date des *Histoires de Hainaut*, dont le prologue est de 1446. Si la miniature initiale est de 1447, Philippe le Bon a cinquante-un ans, son fils en a quatorze, Rolin soixante-douze. Le frontispice de *Gérard de Roussillon*, à Vienne, est probablement de la même année[1], car les personnages, quoique dans des attitudes différentes, sont identiques.

Guillaume Fillastre était, depuis 1440 environ, l'obligé et le protégé du duc de Bourgogne, qui l'avait employé dans nombre d'affaires confidentielles et ne cessa de lui témoigner son bon vouloir. De 1441 à 1451, Fillastre dut soutenir une lutte acharnée contre les moines de l'abbaye de Saint-Bertin, qui, malgré les bulles pontificales et l'intervention directe de Philippe le Bon, refusaient de reconnaître son autorité et lui avaient même suscité un concurrent[2]. Enfin, les choses s'arrangèrent; l' « anti-abbé », Jean de Medon, reçut une pension de Fillastre, et l'évêque de Toul put ajouter à ses revenus, déjà considérables, ceux d'une des plus riches abbayes de la Flandre. Presque aussitôt, comme s'il avait voulu légitimer ce qui devait sembler à d'aucuns une usurpation, Fillastre s'appliqua avec ardeur à orner et à embellir son domaine. Parmi les œuvres d'art qu'il fit exécuter à cette époque, la plus célèbre est le retable de Saint-Bertin, grand travail d'orfèvrerie orné de peintures qui subsistait encore au début de la Révolution[3]. Dom Martène et Dom Durand rapportent, en 1717, que Rubens offrit d'en couvrir les volets de louis d'or, si on lui permettait de les emporter. Toute la partie d'orfèvrerie paraît avoir été détruite vers 1792 ; mais les deux volets, ornés de dix peintures, sont conservés au château de Wied, en Hollande, et deux petits panneaux, provenant du même ensemble, ont été acquis à Paris, en 1861, par la Galerie Nationale de Londres.

Le sujet des petits tableaux est la vie de saint Bertin. On voit,

1. La traduction du *Gérard de Roussillon* fut achevée en 1447; le frontispice peut avoir été peint aussitôt après ou en même temps.

2. Voir l'abbé Bled, *Les Chartes de Saint-Bertin*, Saint-Omer, 1892, t. III, 3e fascicule.

3. Mgr Dehaisnes a réuni tous les renseignements qui concernent cet ouvrage dans son savant travail : *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, Lille, 1892.

entre autres, le saint et ses deux compagnons bénédictins agenouillés devant saint Omer, évêque de Thérouanne (à Wied); un concert d'anges se réjouissant de la naissance du saint et deux anges enlevant son âme au ciel (à Londres). Il est fâcheux que les tableaux de Wied soient actuellement invisibles ; ils ont figuré, il y a quelques années, dans une exposition d'art à Utrecht, mais on n'a pas permis d'en prendre des photographies. Mgr Dehaisnes, en 1892, a pu cependant en publier deux, dont l'un (*Saint Omer recevant saint Bertin*) a également paru dans la *Gazette*[1]; nous le reproduisons ici d'après la même planche, en appelant avec insistance l'attention du lecteur sur les têtes de moines, à comparer avec celles qui figurent sur le frontispice du manuscrit de Saint-Pétersbourg. Alors qu'au premier aspect les bénédictins de la suite de Fillastre m'avaient rappelé l'*Homme à l'œillet*, M. Hymans s'est souvenu autrefois du même portrait à l'aspect du petit panneau de Wied[3]. C'est le même parti pris de réalisme sincère et savant; c'est l'inspiration et la tradition directe de Jean van Eyck.

PÉNITENCE DE LOUIS LE DÉBONNAIRE
DEVANT L'AUTEL DE SAINT SÉBASTIEN A COMPIÈGNE[2]
MINIATURE
DES « GRANDES CHRONIQUES DE SAINT-DENYS »
(Bibliothèque impériale, Saint-Petersbourg.)

Un bénédictin de l'abbaye de Saint-Bertin, qui mourut sous le premier Empire, Dom Dewitte, a conservé l'inscription en vers qui

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, I, pl. à la p. 50.
2. *Grandes Chroniques*, éd. Paulin Paris, t. II, p. 381.
3. *Ibid.*, p. 51.

était placée en bas du retable de Saint-Bertin, et qui donnait, pour l'achèvement de l'œuvre, la date de 1459. Les comptes de Saint-Bertin, étudiés par Mgr Dehaisnes, prouvent que l'exécution de l'orfèvrerie commença vers 1453. Ils ne nomment pas les artistes chargés du travail; mais Dom Dewitte avait vu un manuscrit, aujourd'hui disparu, d'après lequel Fillastre l'aurait fait exécuter à Valenciennes. Or, il y avait précisément à cette époque, à Valenciennes, un orfèvre célèbre, originaire de Cologne, Hans Steclin, et un peintre plus célèbre encore, originaire d'Amiens, Simon Marmion.

Depuis longtemps on a attribué à Simon Marmion les petits tableaux de Wied et de Londres; il est presque certain, à mon avis, qu'il faut lui attribuer également les peintures, exécutées vers la même époque, du manuscrit de Saint-Pétersbourg et que ces attributions se prêtent un mutuel appui.

Simon Marmion, né à Amiens vers 1420, fut occupé d'abord par les échevins de cette ville; en 1454, il fut appelé à Lille, par le duc de Bourgogne, pour des travaux de peinture, à l'occasion du fameux banquet du Faisan, auquel assistait Guillaume Fillastre. Peut-être avait-il déjà son atelier à Valenciennes, où les documents le montrent établi à partir de 1458. Il y jouit d'une grande réputation, qui s'étendit jusqu'en Italie, et fut chargé de nombreux travaux, tous perdus ou égarés, à Valenciennes, à Tournai et à Louvain. Nos musées possèdent certainement, sous les noms de Memling et d'autres peintres, plus d'un tableau de Simon Marmion[1]. Mais il était surtout renommé comme enlumineur. De 1467 à 1470, il exécuta, pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire, les miniatures d'un livre d'Heures qui devait être une merveille, à en juger par le prix élevé qui lui fut payé. Peut-être Marmion se fit-il aider dans ce travail, comme dans d'autres, par sa sœur Marie, également estimée comme

1. On a déjà songé à Marmion à propos du beau tableau de Chantilly, la *Translation d'une châsse* (C. Benoît, *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II, p. 94), du petit triptyque de Strasbourg (*Verzeichniss der Gemälde-Sammlung*, n° 51), d'un tableau de la collection de M. Turner (*Exposition rétrospective de Bruges*, n° 202), etc. La question ne pourra être abordée d'une manière scientifique que lorsque les panneaux du retable de Saint-Bertin et les miniatures de Saint-Pétersbourg auront été entièrement publiés. Les miniatures que Mgr Dehaisnes a attribuées à Marmion sont très faibles et ne peuvent être de lui. M. Durrieu a proposé, puis retiré, le nom de Marmion pour un miniaturiste supérieur à Vrelant, très voisin de l'illustrateur de la *Conquête de la Toison d'or* et identique au meilleur miniaturiste des *Chroniques de Jérusalem*; il préfère voir dans ce maître Philippe de Mazerolles, l'illustrateur du bréviaire de Charles le Téméraire conservé à Vienne (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1903, I, p. 106).

SAINT LOUIS A MANSOURAH

GRANDE MINIATURE DU MANUSCRIT DES "GRANDES CHRONIQUES DE SAINT DENYS

(Bibliothèque Impériale, St Pétersbourg.)

Gazette des Beaux Arts

Imp. A. Porcabeuf, Paris

miniaturiste, et louée, en cette qualité, au commencement du XVI[e] siècle, par le poète Lemaire :

> Science ainsi leurs mains proportionne
> Qui puis trente ans gagna par son attraire
> Et fit fleurir Marie Marmionne.

Si Philippe le Bon, qui disposait de nombreux miniaturistes, tels que Jean Le Tavernier, Jean de Pestinien, Louis Liédet, Guillaume Vrelant, Alexandre Bening, crut devoir, en avril 1467, s'adresser à Simon Marmion pour l'illustration de son livre d'Heures, c'est évidemment que le peintre de Valenciennes s'était particulièrement distingué dans cet art et que le duc possédait déjà quelque chef-d'œuvre de sa main. Ce n'est donc pas seulement à ce livre d'Heures qu'était due la grande réputation de Marmion, attestée par ces vers souvent cités de Lemaire :

> Et Marmion, prince d'enluminure,
> Dont le nom croît comme pâte en levain
> Par les effets de sa noble tournure...

et dont témoigne cet autre passage du même auteur (c'est la Peinture personnifiée qui parle) :

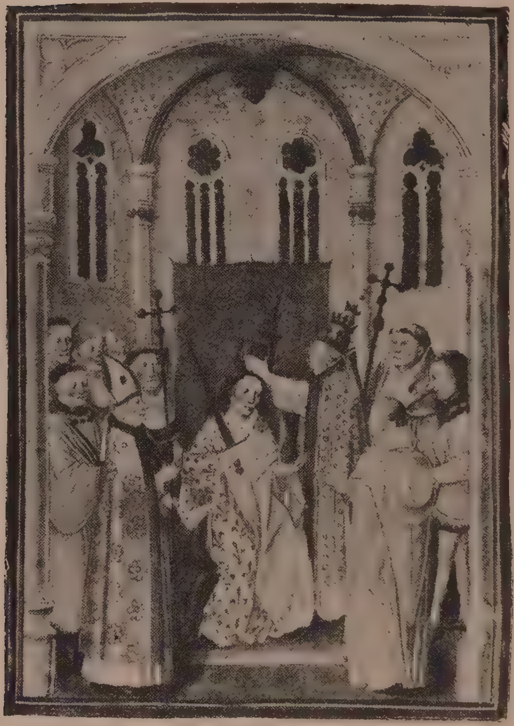
> Et si je n'ai Parrhase ou Apelles,
> Dont le nom bruit par mémoires anciennes,
> J'ai des esprits récents et nouvelets,
> Plus ennoblis par leurs beaux pincelets
> Que Marmion, jadis de Valenciennes,
> Ou que Fouquet, qui tant eut gloire sienne.

Le rapprochement de Fouquet et de Marmion est intéressant; ce sont, en effet, les deux seuls peintres qui soient devenus également célèbres comme miniaturistes[1], et leurs noms doivent être unis désormais, comme ils le furent par ce versificateur du XVI[e] siècle, parmi les gloires les plus éclatantes de l'art français.

Marmion, né à Amiens, fils d'un peintre amiénois, peut être considéré, à la vérité, comme Français, mais il est évident que son éducation fut toute flamande. Les miniatures du manuscrit de Saint-Pétersbourg suggèrent des rapprochements avec Jean van Eyck, avec Rogier van der Weyden, avec Thierry Bouts et avec Memling. L'influence de Rogier est surtout sensible dans les figures élancées; quelques types rappellent étonnamment ceux du grand tableau d'Anvers, peint pour l'évêque de Tournai, Jean Chevrot, dont l'attribution

1. Cf. Weale, *Congrès archéologique de Bruges*, p. 84.

à Rogier n'est cependant pas certaine. En haut de la miniature qui représente la bataille de Roncevaux figure l'écartèlement de Ganelon très analogue à celui de Saint-Hippolyte à Bruges[1], que l'on a de bonnes raisons pour donner à Bouts. La couleur chaude des miniatures fait également songer à ce maître de Harlem[2]. Les analogies avec Memling sont plus frappantes encore, en particulier dans les beaux paysages vus de très haut, profonds et tranquilles, qui sont le plus bel ornement du manuscrit de Saint-Pétersbourg[3]. Mais, ici, les dates sont décisives et la priorité appartient sans conteste à l'auteur des miniatures de 1454-1457; Memling n'était, à cette époque, qu'un débutant[4]. On s'était déjà demandé où Memling avait appris à peindre ces paysages exquis dont les tableaux de Munich et de Turin, pour ne citer que ceux-là, offrent des exemples admirables. Ce ne pouvait être chez Rogier, « linéariste » passionné, sans rival pour le rendu des émotions intenses, mais qui paraît avoir été indifférent aux charmes du pay-



COURONNEMENT DE CHARLES LE CHAUVE
MINIATURE
DES « GRANDES CHRONIQUES DE SAINT-DENYS »
(Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg.)

1. Lafenestre et Richtenberger, *La Belgique*, p. 346.

2. M. Hymans eut la même impression à l'aspect des tableautins de Wied (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, I, p. 51).

3. Les mêmes paysages se retrouvent dans plusieurs des petits tableaux de Wied, à en juger par les descriptions de Mgr Dehaisnes; mais ce sont précisément ces compositions qui sont encore inédites.

4. En 1459 encore, il n'est qu'un auxiliaire modeste dans l'atelier de Rogier (Schestag, *Jahrbuch* de Vienne, 1899, p. 214).

PASSAGE DU DANUBE PAR LES CROISÉS EN 1146[1], MINIATURE DES « GRANDES CHRONIQUES DE SAINT-DENYS »

(Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg.)

1. *Grandes Chroniques*, éd. Paulin, Paris, t. III, p. 365.

sage. Qui sait si Hans Memling n'a pas été attiré à Valenciennes par son compatriote Hans Steclin l'orfèvre, et s'il n'y a pas travaillé pendant quelque temps dans l'atelier de Marmion? Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, il faut désormais tenir compte de l'influence *possible* du peintre de Valenciennes en étudiant la genèse du talent de Memling, le plus populaire, sinon le plus original des miniaturistes à l'huile.

Guichardin dit que Marmion était pieux, fort docte, savant aux lettres et peintre très excellent. L'éloge est un peu banal; mieux vaut s'en tenir à celui de Lemaire qui se résume dans cette expression heureuse : « *prince d'enluminure* ». Il convient à merveille, si je ne m'abuse, à l'illustrateur de l'admirable manuscrit de Saint-Pétersbourg. Assurément, on ne peut pas dire que la preuve définitive soit faite. Il est *probable* que Marmion fut employé par Fillastre à la peinture du retable de Saint-Bertin; il est *certain* qu'un artiste éminent fut employé, à la même époque, par le même Fillastre, à l'illustration d'un manuscrit des *Grandes Chroniques*. Rien n'empêcherait de penser que Fillastre eût fait appel à deux artistes différents pour ces deux travaux; mais, d'abord, le style des panneaux se rapproche singulièrement de celui des miniatures et, en second lieu, on ne connaît pas *deux* peintres éminents dans l'entourage de Fillastre. En outre, parmi les noms disponibles, abstraction faite des grands artistes du temps, dont nous connaissons la manière, il n'en est qu'un seul, celui de Marmion, qui ait été entouré d'assez d'éclat pour qu'on puisse lui attribuer des chefs-d'œuvre qui ne sont ni de Rogier, ni du maître de Flémalle, ni de Thierry Bouts[1]. Le nom de Marmion semble donc s'imposer par toute une série de considérations convergentes, qui n'équivalent pas à une démonstration rigoureuse, à une certitude, mais qui ont suffi à former ma conviction.

SALOMON REINACH

(La suite prochainement.)

1. Je suis persuadé qu'il ne faut pas songer à un de ces miniaturistes habiles, mais artistes de second ordre, auxquels sont dues en grande majorité les illustrations des beaux manuscrits de ce temps-là. Quand, dans un de ces manuscrits, il y a quelques chefs-d'œuvre à côté de compositions assez ordinaires, il convient d'admettre, à titre exceptionnel, l'intervention d'un vrai peintre. Aussi suis-je disposé à croire, avec Waagen, que Rogier a tout au moins dessiné l'admirable frontispice des *Histoires de Hainaut*; le reste est de qualité très inférieure.

LE SALON DE 1761

D'APRÈS LE CATALOGUE ILLUSTRÉ PAR GABRIEL DE SAINT-AUBIN

(PREMIER ARTICLE)

L'EXISTENCE des catalogues des Salons et des catalogues de ventes illustrés par Gabriel de Saint-Aubin est bien connue ; mais jusqu'ici on a étudié ces documents d'une manière épisodique, peut-on dire, et sans trop s'y arrêter.

Les croquis dont ces livrets sont couverts nous offrent tout d'abord une vraie joie pour les yeux. Ils sont charmants et interprètent avec beaucoup de brio peintures, sculptures ou objets d'art. Tout sommaires qu'ils soient ou même minuscules, ils donnent l'essentiel des traits, et, quand les compositions s'y prêtent, ils nous révèlent bien leur aspect général, mettant admirablement en valeur le jeu des lumières et des ombres ; comme on l'a dit, ils semblent toujours conçus en vue d'une eau-forte. Saint-Aubin faisait sur place un dessin au crayon qu'il reprenait, une fois chez lui, à la plume, et le rehaussait de touches de lavis ou de gouache, mélange exquis de taches et de lignes dont l'art désinvolte tient du prodige.

Au point de vue historique, Saint-Aubin nous fournit une mine des plus riches. Il ressuscite des peintres oubliés et nous parle de tableaux disparus. De l'œuvre de François Guérin, par exemple, il ne nous reste, avec le portrait de la marquise de Pompadour[1], que trois ou quatre croquis de Saint-Aubin. Les révolutions et l'ignorance des hommes ont détruit des œuvres qui subsistent grâce à cet infatigable artiste : telles sont les peintures décoratives qui ornaient les salles de l'Hôtel de ville de Paris, entre autres la *Publication de la paix d'Aix-la-Chapelle*, de Dumont le Romain.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXVIII, p. 307.

Ce n'est pas tout. On sait que les catalogues des expositions ne détaillent pas toujours les envois; il arrive que la seule indication donnée soit : *plusieurs tableaux sous le même numéro*. Là encore Saint-Aubin nous rend un service immense : il nous croque des séries entières de tableaux non catalogués et nous permet de savoir quels étaient ces tableaux. L'on peut, avec ce précieux guide, identifier bien des œuvres et ainsi retrouver leur trace; enfin, les quelques notes manuscrites ne sont pas sans valeur.

I

C'est à la Bibliothèque Nationale, au Cabinet des estampes, que se trouve la plus importante collection de ces livrets de Saint-Aubin. Il y en a dix en tout : les catalogues des Salons de 1761, 1769 et 1777 et les catalogues de novembre 1772 (vente Louis-Michel Vanloo), des 14 octobre et 18 novembre 1776 (ventes Fournelle), du 8 mai 1777 (vente du prince de Conti)[1], du 18 mai 1778 (vente Fitz-James), du 14 décembre 1778 (vente Natoire), du 5 mai 1779 (vente du marquis de Calvière).

Parmi tant de trésors il fallait faire un choix; nous nous sommes arrêté au catalogue du Salon de 1761, et voici pourquoi : on aurait pu butiner à droite et à gauche dans ce délicieux et tentant assemblage, mais il nous a semblé préférable de faire revivre un Salon qui représente une date importante, et de nous en tenir à un seul de ces catalogues, le plus curieux et par les illustrations, et par la quantité des œuvres exposées. Le champ d'étude offre ainsi plus d'unité et plus d'intérêt, semble-t-il; et, tout en nous occupant du dessinateur, il se trouvera peut-être que nous aurons fait, de croquis en croquis, une histoire en miniature de l'art français au milieu du XVIII^e siècle.

Au nombre des œuvres connues qui figuraient au Salon de 1761 il faut placer en tête, à cause de sa popularité, l'*Accordée de village* de Greuze; puis viennent dix pastels de La Tour dont *La Dauphine Marie-Josèphe de Saxe* (Louvre) et *Crébillon* (Saint-Quentin); une réplique curieuse du *Benedicite* de Chardin (collection de M^me Jahan-Marcille); les deux *Vues de Bayonne* de Joseph Vernet (Louvre); le *Portrait de Madame Infante, duchesse de Parme, en habit*

1. Ce catalogue ne renferme que quatre petits croquis de Saint-Aubin d'après des pierres antiques, et un très joli frontispice de sa composition (dessin original).

LE SALON DE 1765, DESSIN GOUACHÉ PAR GABRIEL SAINT-AUBIN

(Musée du Louvre.)

de chasse par Nattier (musée de Versailles); le *Buste de Mlle Clairon* par Lemoyne (Comédie-Française); celui de *Rameau* par Caffieri (Bibliothèque Sainte-Geneviève), etc.

De l'avis de tous les critiques, grands et petits, cette exposition[1] était supérieure. L'*Observateur littéraire*, faisant allusion aux événements assez fâcheux d'Allemagne, disait : « Nous ne nous attendions pas à ce que, tandis que l'Europe gémit sous le poids d'une guerre dont nous supportons le plus grand fardeau, Paris verrait de nouveaux progrès dans les arts et une aussi somptueuse abondance de leurs plus belles productions. » Le *Mercure*, de son côté, profitait de la circonstance pour flatter le frère de la marquise de Pompadour, alors directeur des Bâtiments. « Cette exposition, écrit le journaliste anonyme, est une de celles qui, depuis ce sage établissement, font le plus d'honneur à l'Académie royale de peinture. C'est l'effet de l'encouragement continuel que donne aux arts M. le marquis de Marigny qui en est le chef : tous les artistes, qui le regardent comme leur père, se sont empressés aux grandes vues qu'il a pour la gloire de l'école française, aujourd'hui, sans contredit, la première de l'Europe. » Diderot, *the last and not the least*, disait la même chose : « Jamais nous n'avons vu un plus beau Salon. Presque aucun tableau absolument mauvais, plus de bons que de médiocres, et un grand nombre d'excellents. »

II

L.-M. VANLOO, DUMONT LE ROMAIN, CARLE VANLOO, BOUCHER

Le catalogue du Salon de 1761[2], illustré par Saint-Aubin, se compose de 36 pages qui mesurent 9 centimètres 1/2 sur 15 centimètres 1/2. Il renferme plus de cent soixante-douze croquis, jetés non seulement sur les marges et les espaces blancs, mais jusque sur le texte imprimé (p. 7, 10, 12, 14, 24).

Les illustrations commencent à la page 4, au verso de l'avertissement. L'artiste a consacré cette page-préface aux portraits de la famille royale, et il a voulu indiquer la disposition même du panneau

1. Une note du titre nous dit que le Salon fut « ouvert le 25 août [jour de la fête du roi] et fermé le 4 octobre ».

2. Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes, Yb, 121 a.

d'honneur[1] du Salon qui était toujours réservé à Sa Majesté Très Chrétienne. Voici *Louis XV* par Louis-Michel Vanloo, y compris le dessin minutieux du cadre, et au-dessous de ce grand portrait officiel, trois pastels de La Tour : *Le duc de Bourgogne*; sa mère *La Dauphine* (Marie-Josèphe de Saxe); *Le comte de Lusace* (prince Xavier de Saxe), frère de la Dauphine. Ces trois portraits seront reproduits derechef à la page 14, avec les sept autres La Tour.

Le *Louis XV* (nº 1 du catalogue) de Vanloo était destiné, dit une note de Saint-Aubin, au château de Ménars qui était la propriété de Mme de Pompadour. Le roi est représenté en pied; il porte le grand habit du sacre; il est enveloppé du manteau royal. La pose et l'attitude sont celles de son aïeul Louis XIV, peint par Rigaud. Magnifique portrait, dit l'*Observateur littéraire*, précieux à la nation par l'exactitude de la ressemblance et admiré de tous les connaisseurs pour la beauté du coloris. Le *Mercure* retrouve dans cette effigie cet air majestueux que les anciens ont appelé *facies digna imperii*. Diderot, qui n'écrit pas pour le public[2], déclare que le roi a plutôt la dignité d'un président au Parlement que la majesté d'un monarque.

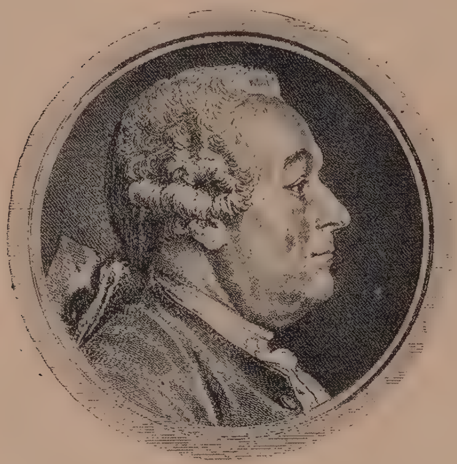
Vanloo fit, de 1760 à 1762, six portraits en pied de Louis XV, si bien qu'on voit à Versailles et dans les musées de province plusieurs tableaux qui répondent à la description de celui-ci. Ce portrait fut gravé par Cathelin; Cozette le reproduisit en tapisserie. Ce gobelin d'une belle conservation est à Versailles dans les nouvelles salles du rez-de-chaussée et porte, tissée dans la trame, cette inscription : *Michel Vanloo pinxit 1760, Cosette texuit 1771.*

Page 5. C'est la première page du catalogue. Saint-Aubin y des-

1. L'aspect général de ces expositions nous est familier. Outre deux gravures de Martini, il existe une jolie eau-forte de Gabriel de Saint-Aubin et surtout le beau dessin gouaché (au Louvre) qui représente le Salon de 1765 et dont nous donnons une reproduction; au milieu, on reconnaît tous les tableaux de Carle Vanloo qui venait de mourir; on lui avait élevé une sorte de mausolée en réservant la plus belle place à la réunion de ses dernières œuvres. Autour du portrait de Carle (aujourd'hui à Versailles) par Louis-Michel Vanloo, Chardin avait groupé au-dessus : *La Chaste Suzanne, Auguste fait fermer le temple de Janus, Les Grâces*; de chaque côté : trois esquisses; au-dessous : des *Anges*, et enfin une *Vestale* et *Les Arts suppliants qui s'adressent au Destin pour obtenir la conservation de la marquise de Pompadour.* Parmi les autres envois que l'on peut identifier il y a, sur la gauche, tout en haut, une immense *Marche d'armée* de François Casanova; à la cimaise : *Un père arrivant à sa terre, où il est reçu par sa famille,* de Roslin; une pendule monumentale de Pajou; vers la gauche, *La Justice de Trajan*, de Hallé (aujourd'hui à Marseille); au-dessus, une grande toile oblongue : *La Course d'Hippomène et d'Atalante,* du même, etc.

2. Ses lettres sur le Salon de 1761 ne furent pas publiées avant 1819.

sine quatre « petits portraits » sous le même numéro (nº 2) et nous donne les noms des modèles : « M. Vernier, Conseiller au Grand Conseil, et son épouse, brodant » ; « Mlle Vanloo, fille de M. Carle, cousine de l'auteur, et épouse de M. Brou [ou Avon ?[1]] » ; « M. le marquis de Fontenay, ambassadeur du roi de Pologne ». Ce dernier n'était pas marquis ; il portait le titre de : général comte de Fontenay ; il fut l'un des rares familiers de la Dauphine Marie-Josèphe. Aucun des critiques, absorbés et éblouis sans doute par les louanges qu'ils prodiguaient au peintre du roi, ne parle de ces quatre tableaux, dont la trace est perdue.



PORTRAIT DE JACQUES DUMONT DIT LE ROMAIN
GRAVURE D'AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN
D'APRÈS C.-N. COCHIN LE FILS

Page 6. Jacques Dumont le Romain : *Publication de la paix en 1744* (nº 3), vaste composition qui fut détruite en 1793 ; ce dessin en est le seul vestige : il correspond en tout point à la légende du livret que l'on peut citer afin de montrer quelle importance on attachait au sujet et aux moindres détails : « La Paix descendue du ciel vient de donner le rameau d'olivier au Roi ; elle tient par la main ce monarque dont elle est chérie. Le Roi présente le rameau à la Ville de Paris, qui le reçoit avec respect, joie et gratitude ; elle est accompagnée de M. le Prévôt des marchands et de MM. les Echevins. La Génerosité, placée auprès du Roi, répand ses bienfaits. Le Génie de la France, armée de son écusson et de son épée, poursuit la Discorde terrassée sous les pieds du Roi. Le Fleuve de la Seine et celui de la Marne témoignent leur surprise et leur satisfaction. Dans le fond, le Peuple lève les mains au ciel en signe de joie et de reconnaissance. »

Dumont le Romain reçut 10 000 livres pour cette *Publication* (note de Saint-Aubin). L'*Observateur littéraire* compare Dumont à Rubens parce qu'il mêle l'allégorie au réel ; le peintre avait, en effet, représenté, d'une part, le monarque vêtu à l'antique et entouré de symboles

1. L'écriture de Saint-Aubin est fort illisible parfois.

(Ville de Paris, Libéralité, Génie de la France, Discorde, etc.) et de l'autre, le prévôt et les échevins « portraiturés au naturel », assistant comme témoins à cette scène royale. L'*Observateur* loue la « vigueur mâle et ferme du pinceau », l' « heureuse composition des divers groupes », tout en faisant remarquer que le héros ne peut se tenir ferme et stable sur ses jambes, vu qu'il est debout « sur les membres mobiles et roulants de la Discorde ». Ce défaut n'échappe point à Diderot : « Dumont a élevé son héros, dit-il, sur le corps même de la Discorde... Comme elle est libre de la tête, du bras et de tout le haut de son corps, si elle s'avisait de se secouer avec violence, elle renverserait le monarque et mettrait les dieux, les échevins et le peuple en désordre. » Diderot, toutefois, reconnaît que cet immense tableau est l'œuvre d'un maître, encore qu'il n'approuve point le mélange des êtres réels et des êtres allégoriques. Il remarque que le contraste de ces figures antiques et modernes ferait croire que le tableau est un composé de deux pièces rapportées, l'une peinte aujourd'hui et l'autre il y a quelque mille ans. « Et l'abbé Galiani vous séparerait cela avec des ciseaux qui laisseraient d'un côté tout le plat et tout le ridicule, et de l'autre tout l'antique qui serait supportable et que chacun interpréterait à sa fantaisie; on trouverait cent traits de l'histoire grecque ou romaine auxquels cela reviendrait. »

PORTRAIT DE CARLE VANLOO
GRAVURE DE J. DAULLÉ
D'APRÈS C.-N. COCHIN LE FILS

Saint-Aubin et le *Mercure* nous apprennent que cette allégorie était placée à côté du portrait de Louis XV et qu'elle faisait pendant à une autre allégorie royale, par Roslin, dont il sera question plus loin. C'était un groupement sympathique, flatteur et respectueux, imaginé par Chardin, qui fut en 1761 l'organisateur et le « placeur » du Salon.

Page 7. Cette page ne contient pas moins de douze croquis; c'est

la page de Carle Vanloo[1] et de Boucher. En haut, à gauche : *La Magdeleine dans le désert* (nº 4) ; au-dessous : *Deux tableaux représentant des jeux d'enfants* (nº 8) ; à droite, en haut : *Un tableau représentant une lecture* (nº 5) ; au-dessous : *Une Offrande à l'Amour* (nº 6) et *L'Amour menaçant* (nº 7) ; telle est au complet l'exposition de Carle Vanloo.

La *Magdeleine* était destinée à l'église Saint-Louis du Louvre ; elle a disparu avec ce monument. Ce n'était qu'une œuvre très agréable, d'après Diderot, d'une touche trop douce et trop inégale. Le critique observe que la caverne où pleure Madeleine est plutôt l'asile de deux amants heureux que la retraite d'une femme affligée et pénitente. « Belle sainte, ajoute-t-il avec son espièglerie spirituelle, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de notre première vie. » L'*Observateur littéraire* louait le « beau vaporeux » de cette figure où l'amour profane semblait avoir laissé trop de souvenirs.

La *Lecture* eut beaucoup de succès ; elle appartenait à Mme Geoffrin, qui possédait neuf tableaux de Carle. La scène se passe en plein air ; un jeune Espagnol lit un roman à deux jeunes filles qui l'écoutent avec tant d'intérêt qu'on devine qu'il s'agit d'un roman d'amour. Près de ce groupe sont placés deux autres personnages : une duègne pleine de complaisance et une fillette faisant voltiger un oiseau au bout d'un fil ; cette fillette donnait « le dernier trait de vérité à cette scène piquante » (*Observateur littéraire*). Diderot s'en prend aux physionomies des deux jeunes filles, qui se ressemblent trop d'action, de figure et d'âge ; mais il se hâte d'ajouter qu'il n'y a rien à redire ni au dessin, ni à la couleur, ni à la disposition des objets. Tout ce que l'art, porté à un haut degré de perfection, peut mettre dans un tableau, est dans cette *Lecture*.

Le sujet de l'*Offrande à l'Amour* (à Mme Geoffrin) eût été plutôt le fait de Boucher ; l'*Amour menaçant* tient « un arc tendu et armé de sa flèche toujours dirigée vers celui qui le regarde » ; il a été gravé par C. de Méchet (1765) ; les *deux petits tableaux* ne sont pas mentionnés par les critiques. « Je les néglige, écrit Diderot à

1. Après l'énumération des titres de Vanloo, Saint-Aubin ajoute : « M. Lefèvre, pensionnaire, 1761 », et au-dessous, au crayon : « M. Houdon », qui tous deux appartenaient à l'École des Élèves protégés dont Vanloo était directeur. Il s'agit de Dominique Lefèvre, d'Ottanges, élève de Vien ; entré à l'École des Élèves protégés, après avoir remporté le premier prix de peinture en août 1761, il partit pour Rome en 1764 et y mourut. Quant à Houdon, c'est le célèbre sculpteur qui en effet entra à l'école en cette même année 1761. Voir Courajod : *L'École Royale des Élèves protégés*, Paris, s. d., in-8º, p. 130, 180, 182.

Grimm, parce que je ne finirais point s'il fallait vous parler de tous. »

PEINTURES.

Par M. CARLE VANLOO, Recteur, Ecuyer, Chevalier de l'Ordre du Roi, Directeur de l'Ecole Royale des Eleves protegés.

La Madeleine dans le Désert.

Ce Tableau doit être placé dans l'Eglise de S. Louis du Louvre, il a huit pieds de haut sur cinq de large.

5. Un Tableau représentant une Lecture.

Il a cinq pieds de haut sur quatre de large.

6. Une offrande à l'Amour.

Tableau de cinq pieds de haut sur trois de large.

L'Amour menaçant.

Tableau d'environ trois pieds sur deux & demi.

8. Deux Tableaux représentant des jeux d'enfans.

Par M. BOUCHER, Recteur.

Pastorales & Paysages, sous le même Numero.

UNE PAGE DU LIVRET DU SALON DE 1761 (PAGE 7)
ILLUSTRÉE DE CROQUIS DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

(Cabinet des estampes, Paris.)

D'après les croquis, ces jeux d'enfants semblent très clairs et très décoratifs : ils rappellent comme composition les *putti* du Corrège à

San Paolo (Parme), que Carle avait certainement vus[1]. Saint-Aubin, en une note, explique le sujet : « Des Amours qui embellissent un appartement où ils entrent les armes à la main. »

Jugé avec trop de sévérité par la génération de David, Carle Vanloo est pour nous le peintre de la *Halte de chasse*[2], qui est une de ses toiles les plus séduisantes, et de la *Conversation espagnole*, si connue par la magnifique gravure de Beauvarlet. Il est fort bien représenté au Louvre comme interprète de la vie élégante, comme peintre religieux, comme portraitiste. Depuis longtemps le fameux verbe « vanloter » n'est plus synonyme de mal peindre.

Les *Pastorales et Paysages*, sous le même numéro (9), envois de Boucher, étaient au nombre de six. Ici Saint-Aubin nous fait plus que jamais apprécier sa virtuosité. A droite, voici une composition ovale : un berger cueille des fleurs pour sa bergère assise amoureusement contre lui; à gauche, en pendant, voilà deux nymphes endormies, surprises par un satyre[3]. Au-dessous, en un ovale plus grand, l'épisode de Jupiter et de Callisto, ainsi que l'indique Saint-Aubin lui-même. Jupiter, sous la figure de Diane, trompe par cette métamorphose une nymphe trop crédule. « Tout ce que la volupté peut dire aux yeux avec décence, déclare l'*Observateur littéraire*, est exprimé dans ce sujet, orné d'ailleurs de tous les accessoires familiers au génie galant et fertile du peintre. »

Restent, au bas du feuillet, trois paysages, un grand surtout devant lequel Diderot s'écrie : « Quelles couleurs ! quelle vérité ! quelle richesse d'objets et d'idées ! Cet homme a tout, excepté la vérité. » *Præcipuo Apellis in arte venustas fuit*, dit le *Mercure* qui cite volontiers du latin. Cet immense paysage, traité à la manière de Benedetto di Castiglione, comprenait une multitude de figures, une infinité de fruits et d'ustensiles. « Quel sujet a jamais rassemblé dans le même endroit, en pleine campagne, sous les arches d'un pont, loin de toute habitation, des femmes, des hommes, des enfants, des bœufs, des vaches, des moutons, des chiens, des bottes de paille, de l'eau, du feu, une

1. Conduit tout jeune en Italie, Carle Vanloo eut des leçons de Benedetto Lutti et sut profiter de son séjour au delà des monts. Du reste, il était né peintre comme on naît apôtre, et ne savait ni lire, ni écrire.

2. La *Conversation galante*, à Sans-Souci, est également une gracieuse scène du XVIII[e] siècle. Ce tableau est reproduit dans le bel ouvrage de Lady Dilke : *French painters of the XVIII[th] century*, p. 36.

3. Sous le titre de *Bacchantes endormies*, il y a plusieurs estampes de R. Gaillard et de Vidal, dont la composition ne concorde pas avec le croquis de Saint-Aubin; mais elles représentent le même sujet.

lanterne, des réchauds, des cruches, des chaudrons?... Quel tapage d'objets disparates! On en sent toute l'absurdité; avec cela on ne saurait quitter le tableau. Il vous attache. » (Diderot.) Ce jugement n'a rien de trop sévère; aussi les Goncourt exagèrent-ils quand ils nous montrent Diderot résistant à cette espèce d'ensorcellement que le peintre exerçait sur ses contemporains; cet ensorcellement, il l'a eu. Boucher, a-t-il dit, fait tourner la tête à deux sortes de personnes, aux gens du monde et aux artistes. Aux uns plaisent l'élégance, la mignardise, la galanterie romanesque, etc.; aux autres la technique, le faire, la difficulté surmontée : ils « fléchissent le genou devant lui; c'est leur dieu ».

Plus tard Diderot sera de moins bonne humeur; il opposera dans sa pensée les intentions morales de Greuze à la débauche de Boucher, mais il n'en rend pas moins justice au peintre. En 1765, il signalera brutalement la décadence de l'artiste; aussi bien, dans l'œuvre de Boucher, auprès de morceaux superbes, comme le plafond de la *Salle du Conseil* à Fontainebleau, que de morceaux négligeables, écœurants même par leur fadeur! Les sévérités tardives de Diderot s'expliquent fort bien : Diderot juge Boucher sur la fin de sa vie, alors que son talent n'avait plus la jeunesse, la nouveauté d'autrefois.

Boucher, suivant l'heureuse formule des Goncourt, a une manière et n'a pas de style; et l'on s'explique sans peine pourquoi, dans ce XVIIIe siècle, le « peintre des grâces » reste, pour les délicats, si loin du « peintre des fêtes galantes ».

III

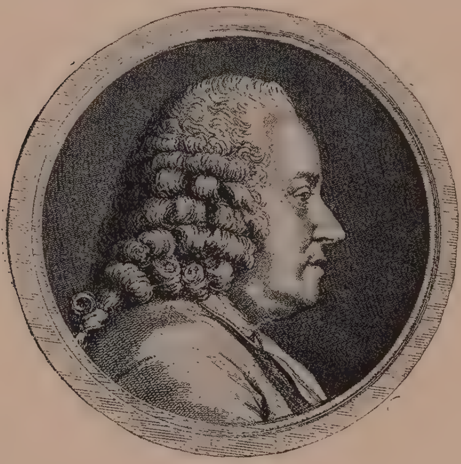
JEAURAT, PIERRE, NATTIER, HALLÉ, DESHAYES

PAGE 8. *Le Songe de saint Joseph* (no 10), par Étienne Jeaurat. Ce tableau est aujourd'hui à l'église Saint-Louis de Versailles qui ne renferme pas moins de cinq toiles ayant été exposées en 1761; on y peut étudier l'art religieux du XVIIIe siècle aussi bien qu'à Saint-Roch.

La peinture dite d'histoire n'était point l'affaire de Jeaurat; aussi n'est-on guère étonné des jugements assez âpres des critiques. Ce *Songe* n'offre aucune espèce d'intérêt, ni comme peinture, ni comme arrangement, pas plus que l'*Adoration du Sacré-Cœur*, du même Jeaurat, qui se trouve dans la chapelle voisine. De plus, ces deux tableaux ont subi en 1804 des retouches malheureuses de Bellangeon, peintre versaillais (Archives de la fabrique de Saint-Louis).

Le Louvre possédait jadis le *Diogène brisant son écuelle* (Salon de 1747), mais il a expédié à Fontainebleau[1] cette unique toile d'un artiste qui, certes, n'avait pas le droit de représenter la peinture d'histoire dans notre musée.

Pourtant Jeaurat, « émule de Chardin », devrait figurer au Louvre. Dire que nous n'y voyons pas un seul de ses nombreux tableaux de genre que de jolies gravures nous font connaître et même apprécier! Ce sont des scènes pittoresques de la vie, des intérieurs bourgeois, des rues de Paris, tels que *Le Déménagement d'un peintre*, *Le Transport des filles de joie*, *Les Citrons de Javotte*, *La Place des Halles*, et aussi des études de mœurs : *La Jeunesse et la Vieillesse*, *L'Accouchée*, *La Relevée*, *La Petite Jalouse*, *La Dévote*, *La Savante*, *La Coquette*, etc. Tout cela est loin de Chardin; on s'en rend compte même d'après l'estampe. « Entre une planche de l'un et une planche de l'autre, gravées par les mêmes graveurs, quelle différence d'esprit et de profondeur! On regarde celle de Jeaurat, on entre dans celle de Chardin. » (Goncourt.) Le Louvre ne doit-il pas, en quelque sorte, constituer les archives de l'art français? Il n'est pas admissible qu'il ne possède rien de Jeaurat; ce musée peut envier le *Rémouleur* d'Orléans et surtout la *Dispute à la fontaine* de Carnavalet.



PORTRAIT DE E. JEAURAT
GRAVURE DE P. MARTENASI
D'APRÈS C.-N. COCHIN LE FILS.

Quatre autres croquis, d'après des tableaux de Pierre, complètent cette page; ce sont : *Jésus descendu de la croix* (n° 11); *La Fuite en Égypte* (n° 12); *La Décollation de saint Jean-Baptiste* (n° 13); *Le Jugement de Pâris* (n° 14).

La *Descente de croix* est à Saint-Louis de Versailles. Cette grande « machine », qui mesure 4 mètres sur 3m30, est placée au-dessus de l'autel du transept gauche. On ne voit tout d'abord que le corps gigantesque du Christ; sa figure est livide et « pourrie » : c'est un

1. Ce tableau est placé, on ne sait pourquoi, dans les appartements de Madame de Maintenon; c'est un morceau d'écolier.

« noyé qui a séjourné quinze jours au moins dans les filets de Saint-Cloud. » (Diderot).

La *Fuite en Égypte* était le moins mauvais des quatre envois ; l'idée qui consistait à faire passer la Vierge, Jésus et saint Joseph au fond du paysage, avec, sur le devant, des pâtres prosternés, était heureuse, selon Diderot ; mais le peintre n'avait su donner aucun caractère ni à ses modèles, ni au paysage. Cette *Fuite en Égypte* fut « volée avec cinq autres tableaux à la Bibliothèque du Roi avec deux portefeuilles de dessins. Le tout estimé 8 000 livres. 9 novembre 1761 ». (Note de Saint-Aubin). Elle fut retrouvée sans doute, ou refaite, car elle figure au catalogue de la vente La Live de Juilly en 1770. « Une *Fuite en Égypte* avec divers effets de lumière ; sur le devant, deux belles vaches et des moutons ; à droite, quatre figures à genoux regardent les fugitifs qui passent à travers les rochers. »

PORTRAIT DE J.-B.-M. PIERRE
GRAVURE DE C.-H. WATELET
D'APRÈS C.-N. COCHIN LE FILS

Le *Jugement de Pâris*, commandé pour Frédéric II, se trouve encore aujourd'hui au nouveau palais de Potsdam, dans la grande Salle de marbre[1]. Diderot, fort dédaigneux, se demande : « Qu'en fera le roi de Prusse ? »

La *Décollation de saint Jean*, qui a eu pendant quelques années les honneurs du Louvre, est une bien « pauvre production ».

Pierre était riche, il donnait des dîners et des fêtes ; aussi trouvait-il des amis et des clients. Le critique de l'*Observateur littéraire* laissait entendre qu'il n'avait aucune opinion sur ces trois tableaux religieux, et qu'il lui suffisait « qu'ils ne choquassent point la piété des fidèles ». Pierre fit répondre qu'un pareil persiflage était incompréhensible : « Croyez-vous, dit son défenseur (Fréron), qu'il

1. Avec le *Sacrifice d'Iphigénie* de Carle Vanloo ; le *Triomphe de Bacchus* de Restout, et l'*Enlèvement d'Hélène* d'A. Pesne. Voir Les *Collections d'œuvres d'art françaises du XVIII*e *siècle appartenant à S. M. l'empereur d'Allemagne*, par P. Seidel. Berlin et Leipzig, 1900, in-4°.

soit bien honnête de traiter ainsi un de nos premiers peintres? L'auteur du plafond peint dans la coupole de Saint-Roch méritait que vous examinassiez ses ouvrages avec plus d'attention; vous eussiez trouvé dans la *Descente de croix* des beautés qui décèlent le grand maître, et vous eussiez rendu plus de justice à la *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui, assurément, était un des principaux ornements du Salon [1]. »

Pierre fut très aigri par les attaques que suscita son avancement rapide dans l'administration des Beaux-Arts; ses collègues étaient choqués, non sans raison, de voir un artiste inférieur accaparer toutes les places, et obtenir la surinspection des Gobelins.

Page 9. *Portrait de Madame Infante, duchesse de Parme*, par Nattier (nº 15) (Musée de Versailles). La princesse est assise en plein air, au pied d'un arbre; elle porte un joli costume de chasse bleu paon, relevé des tons d'or d'une dentelle. Diderot trouva ce portrait « détestable ». M. de Nolhac [2], au contraire, déclare que c'est un des morceaux où Nattier a été le plus près de la nature et de la vie. En effet, Nattier semble ici avoir abandonné son parti pris d'embellir et d'affiner son modèle; cette belle toile offre des qualités assez rares chez cet artiste dont Mariette disait : « Il s'attacha uniquement au portrait, sûr que sa façon de peindre plaisait surtout aux dames, qui ne connaissaient dans le peintre que les belles couleurs et le fini; Nattier ne se trompa pas. Il eut la vogue. Les femmes belles et laides coururent se faire peindre par lui, et toutes en sortirent avec la satisfaction de remporter de sa main un portrait où brillaient les roses et les lis. » Le couplet est joli, mais il ne faut point le prendre trop à la lettre. Le Nattier du portrait de la Reine (Versailles et Dijon), et celui de Mlle de Lambesc bouclant l'armure du jeune comte de Brionne (salle La Caze) n'est pas seulement un peintre enjoliveur, c'est un artiste dans toute l'acception du mot.

A côté de cette petite esquisse du portrait de la fille aînée de Louis XV, Saint-Aubin dessine sept tableaux de Noël Hallé, ce peintre dont on a pu dire : « il a toujours respecté la décence », et « son pinceau a été aussi pur que ses mœurs [3] ». Hallé est un Boucher orthodoxe et parfois ennuyeux. L'un de ces croquis repré-

1. *Réponse aux observations d'une société d'amateurs*, dans l'*Année littéraire* (1761).

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. XIII : *Nattier peintre de Mesdames, filles de Louis XV*.

3. *Abrégé de la vie de M. Hallé*, en tête du *Catalogue de tableaux provenant du cabinet de M. Hallé*, 1781, brochure de 24 pages (Cabinet des estampes).

Noël Hallé pinx. *E. J. Pennequin sc*

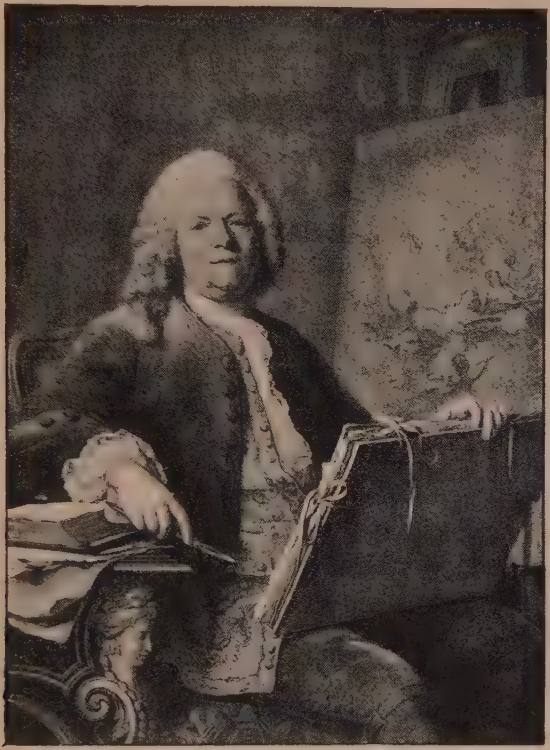
Les Génies

de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique & de l'Astronomie

(MUSÉE DU LOUVRE)

Gazette des Beaux-Arts *Imp. A. Porcabeuf. Paris*

sente les *Génies* (nº 16)[1] qui figurent au Louvre. Ce sont les Génies de la poésie, de l'histoire, de la physique et de l'astronomie qui, très chastes dans leur nudité, prennent leurs ébats dans un paysage ennuagé, sous le regard de Pallas. Ici un télescope, une machine pneumatique, un astrolabe; là un grand livre ouvert, une lyre, Pégase, désignent les différents petits acteurs. Ce tableau était des-



PORTRAIT DE NATTIER, PAR VOIRIOT

(Musée du Louvre.)

tiné à la manufacture des Gobelins pour être exécuté en tapisserie. La tonalité générale est un peu grise, un peu terne, en comparaison des Boucher; les physionomies sont parfois grimaçantes; mais c'est un morceau dont certains détails sont fort jolis et dont le dessin ne manque pas de vigueur; ce n'est point un « charivari d'enfants », selon l'expression de Diderot, qui n'aime pas beaucoup Hallé.

Passons rapidement sur *Deux Pastorales* (nº 18), sur la *Dame*

1. Ce tableau fut payé 2 500 livres. Le même sujet avait été traité en 1751 par Boucher. Ce Boucher qui, d'après M. Gonse, est « une merveille », se trouve au musée d'Angers.

qui dessine à l'encre de Chine (n° 19), sur *Un petit tableau d'une femme qui amuse un enfant avec un moulin à vent*[1] (n° 20), sur une *Sainte Famille*[2] (n° 21) pour arriver au *Saint Vincent de Paul prêchant* (n° 17).

On voit le prédicateur, au second plan, debout dans une chaire : son geste indique bien la parole. Autour de lui, groupés au premier plan, de nombreux assistants, dans des attitudes diverses. Au fond du tableau, on reconnaît le jubé de l'église Saint-Étienne-du-Mont. L'intérêt va tout droit au prédicateur, éclairé en pleine lumière, tandis que son auditoire est enveloppé d'une ombre transparente et légère, d'un joli effet. Diderot critique cet auditoire, composé de « petites femmes, de jeunes garçons », de « sœurs du pot », d' « enfants ». — « Pas un homme de poids!... C'est un des plus grands éventails que j'aie vus de ma vie. » Toujours est-il que, à côté du Pierre et des Jeaurat, à Saint-Louis de Versailles où il se trouve, ce *Saint Vincent de Paul* est presque un chef-d'œuvre.

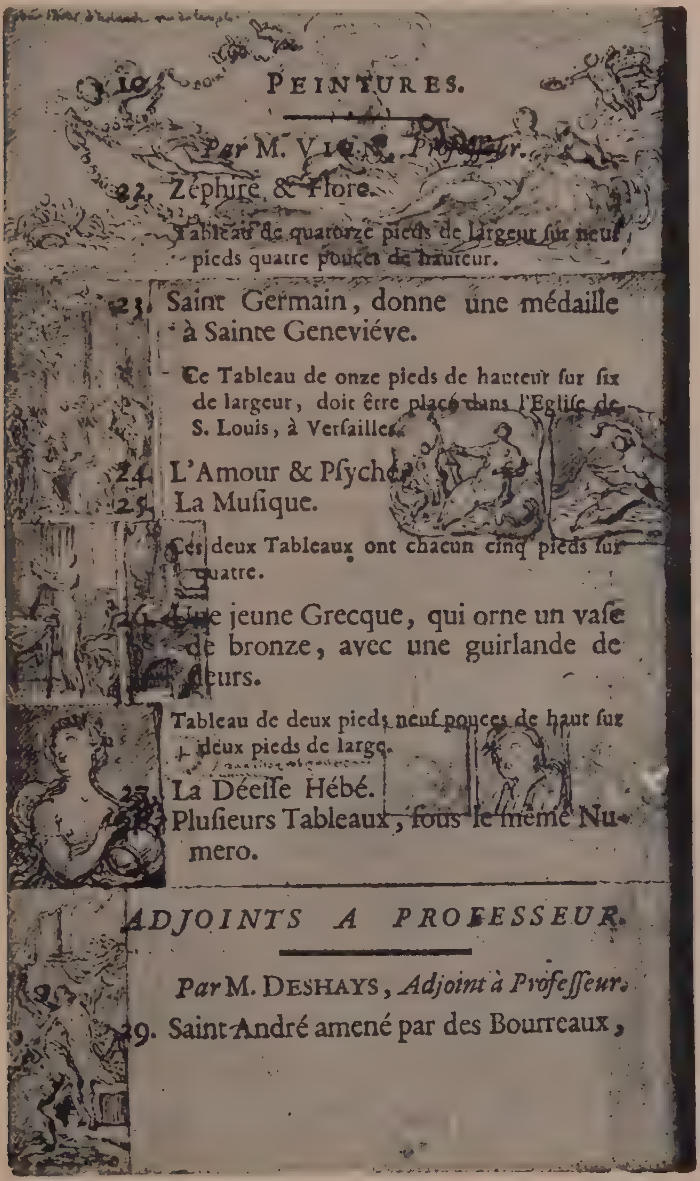
Page 10. Dix croquis, dont deux à demi effacés, d'après Vien. En haut, tenant toute la largeur de la feuille, c'est une délicieuse reproduction d'un plafond « pour l'hôtel d'Holande, rue du Temple », représentant *Zéphire et Flore* (n° 22)[3]. Au-dessous, à gauche : *Saint Germain donne une médaille à sainte Geneviève* (n° 23); ce tableau était destiné à l'église Saint-Louis, de Versailles, mais il ne s'y trouve plus et a été remplacé par un tableau de Mlle Cécile Thorel (1873), représentant le même sujet. « Je crois, écrit Diderot, que

1. Saint-Aubin rectifie le titre de ce tableau : « Portrait d'une dame qui amuse l'enfant d'une Savoyarde avec un moulin à vent. Cette dame a un chat sur les genoux. »

2. « Où l'on voit saint Joseph dormant sur un lit ». (Note de Saint-Aubin.)

3. Hôtel des Ambassadeurs de Hollande, construit en 1638 par Cottard, sur l'emplacement de l'hôtel de Rieux, pour Amelot de Bizeuil (aujourd'hui 47, rue Vieille-du-Temple). Lefeuve (*Maisons de Paris*, tome 3, fasc. XXIII, p. 29) dit que les peintures dont Vouet, Vien, van Boucle, Dorigny et J.-B. Corneille avaient décoré les salons n'ont guère résisté au temps. Vitu, dans son *Paris* (p. 406-407), affirme que « les grands appartements étaient ornés de bas-reliefs et de peintures, *dont il ne reste rien*, pas plus que d'une fresque ou Vien avait peint l'*Aurore* (*sic*). » Enfin M. de Champeaux (*L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, Paris, 1898, in-4°, p. 188, ouvrage paru en fragments dans la *Gazette des Beaux-Arts*) est moins affirmatif : « Au plafond, dit-il, s'étend un grand tableau de Vien : *Le Triomphe de Flore et de Zéphyr*, qui tient la place d'un plafond primitif à voussures détruit par un incendie. » — Nous n'avons pu vérifier ces assertions contradictoires, le propriétaire actuel de l'hôtel de Hollande, M. Lecocq, nous ayant refusé l'autorisation de visiter cette maison historique, du reste inhabitée depuis deux ans. On aura du moins le plaisir de retrouver les grands traits de la composition de Vien dans le joli croquis de Saint-Aubin (p. 10 du livret) que nous publions.

celui qui ne voit pas avec la plus grande satisfaction ce morceau


10 PEINTURES.

Par M. VIEN, Professeur.

22. Zéphire & Flore.

Tableau de quatorze pieds de largeur sur neuf pieds quatre pouces de hauteur.

23. Saint Germain, donne une médaille à Sainte Geneviéve.

Ce Tableau de onze pieds de hauteur sur six de largeur, doit être placé dans l'Eglise de S. Louis, à Versailles.

24. L'Amour & Psyché.

25. La Musique.

Ces deux Tableaux ont chacun cinq pieds sur quatre.

26. Une jeune Grecque, qui orne un vase de bronze, avec une guirlande de fleurs.

Tableau de deux pieds neuf pouces de haut sur deux pieds de large.

27. La Déesse Hébé.

28. Plusieurs Tableaux, sous le même Numero.

ADJOINTS A PROFESSEUR.

Par M. DESHAYS, Adjoint à Professeur.

29. Saint André amené par des Bourreaux,

UNE PAGE DU LIVRET DU SALON DE 1761 (PAGE 10)
ILLUSTRÉE DE CROQUIS DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN

(Cabinet des estampes, Paris.)

n'est pas digne d'admirer Le Sueur... La sainte est dans la première jeunesse; son vêtement est simple, la taille élégante et légère. Ce

sont l'innocence et la grâce mêmes; le vieil évêque a le caractère qu'il doit avoir. Et puis, une lumière douce, diffuse sur toute la composition, comme on la voit dans la nature, large, s'affaiblissant ou se fortifiant d'une manière imperceptible. »

Le dessin de Saint-Aubin ne nous donne pas tout cela, évidemment; mais, à défaut du tableau, il nous est très précieux.

Au-dessous du *Saint Germain*, la *Jeune Grecque qui orne un vase de bronze avec une guirlande de fleurs* (nº 26) est charmante; à côté de la *Jeune Grecque*, un sujet impossible à déterminer (nº 28, sous la dénomination : *plusieurs tableaux, etc.*) ; plus bas, la *Déesse Hébé*, (nº 27), qu'accompagne un croquis de « mamellon » puis une tête d'enfant entre deux autres bustes qu'on distingue à peine (nº 28). A droite, deux panneaux d'une jolie forme représentant *L'Amour et Psyché* (nº 24) et *La Musique* (nº 25).

A propos de Vien, on peut rappeler que la grande nouveauté de son art, aux yeux de certains académiciens, consistait à peindre d'après nature.

« S'il y avait, disait Vien, un catéchisme sur la peinture et qu'on y trouvât la question : Qu'est-ce que la peinture ? on répondrait sûrement : C'est l'imitation de la nature. Pourquoi donc nos maîtres, qui doivent nous diriger, ne s'en servent-ils jamais?... J'étais si pénétré de la vérité de ce principe, que *j'ai toujours peint d'après nature*. Je me souviens que, quand les jeunes gens qui concouraient avec moi aux prix venaient me voir, ils me disaient : « Ce que vous « faites là n'est pas difficile, vous copiez la nature. — Et que voulez- « vous donc que je copie ? » répondais-je. »

Pages 10 et 11. Douze croquis, d'après Deshayes; œuvres très variées et très intéressantes de ce peintre mort jeune, au moment où il donnait les plus belles espérances. Quatre de ces tableaux sont religieux : *Saint André* (nº 29), *Saint Victor* (nº 30), *Saint Pierre* (nº 31), *Saint Benoît* (nº 32). Le *Saint André* est au musée de Rouen; il a été gravé par Ph. Parizeau ; le *Saint Benoît* est au musée d'Orléans; le *Saint Victor*, destiné à une abbaye de Normandie, a sans doute disparu.

Quant au *Saint Pierre*, il est à Versailles (église Saint-Louis). Vêtu d'une robe bleue et d'un manteau jaune, il est agenouillé sur les dalles de la prison ; il lève les bras au ciel mélodramatiquement. Les fers lui tombent des mains ; il renverse la tête vers un ange qui lui indique, de la main gauche, les soldats endormis. L'ange a un mouvement gracieux; il forme contraste, par sa jeunesse et sa

beauté, avec le vieillard aux cheveux blancs et à la barbe chenue.

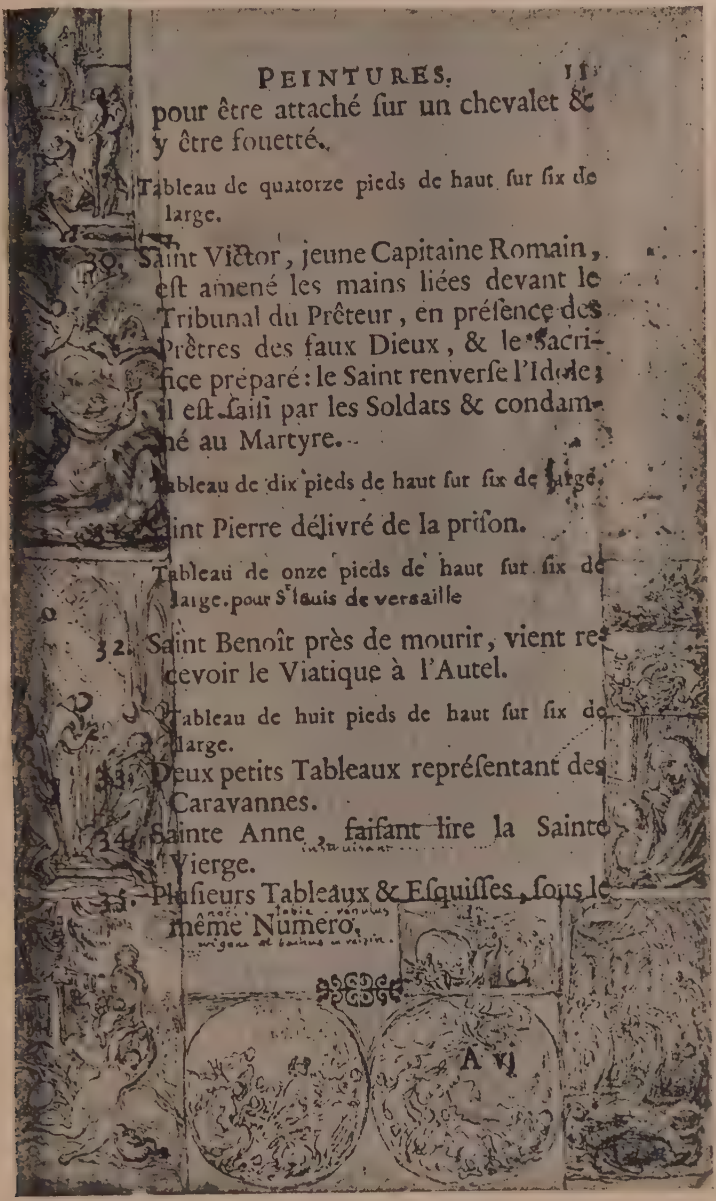

PEINTURES. 11
pour être attaché sur un chevalet & y être fouetté.

Tableau de quatorze pieds de haut sur six de large.

30. Saint Victor, jeune Capitaine Romain, est amené les mains liées devant le Tribunal du Prêteur, en présence des Prêtres des faux Dieux, & le Sacrifice préparé : le Saint renverse l'Idole ; il est saisi par les Soldats & condamné au Martyre.

Tableau de dix pieds de haut sur six de large.

Saint Pierre délivré de la prison.

Tableau de onze pieds de haut sur six de large. pour S^t louis de versaille

32. Saint Benoît près de mourir, vient recevoir le Viatique à l'Autel.

Tableau de huit pieds de haut sur six de large.

33. Deux petits Tableaux représentant des Caravannes.

34. Sainte Anne, ~~faisant lire~~ instruisant la Sainte Vierge.

35. Plusieurs Tableaux & Esquisses, sous le même Numero.

A vj

UNE PAGE DU LIVRET DU SALON DE 1761 (PAGE 11)
ILLUSTRÉE DE CROQUIS DE GABRIEL DE SAINT-AUBIN
(Cabinet des estampes, Paris.)

L'ensemble est d'un coloris blond et doré et d'une belle harmonie claire, sans aucune opacité dans les ombres. De toutes les œuvres

de la même époque et du même Salon réunies à Saint-Louis, c'est sans conteste la plus significative, la moins banale [1].

La *Sainte Anne* (n° 34) (à gauche de la page) est tout à fait intéressante. Le tableau est maintenant au musée d'Angers, il est remarquable et assez imprévu dans l'œuvre de Deshayes. « Par certaines colorations un peu jaunies, un peu ambrées dans les chairs, dit Paul Mantz, ce tableau procède beaucoup plus de Restout que de Boucher [Boucher fut le maître et le beau-père de Deshayes], mais c'est un sentiment individuel qui a inspiré à Deshayes la figure de la Vierge, bonne petite écolière qui a envie d'apprendre et qui écoute ardemment la leçon qui lui est donnée. Il y a dans cette jeune tête un charme naïf que le XVIII[e] siècle n'a guère connu. »

Au-dessus de la *Sainte Anne*, deux croquetons assez informes dans leur petitesse : ce sont *Les Caravanes* (n° 33); enfin, au bas de la feuille, des sujets très divers (n° 35) dont Saint-Aubin note les titres : *Noël*; *Tobie*; *Régulus*; *Érigone et Bacchus en raisin*; les deux compositions rondes répondent l'une à *Noël*, et l'autre à *Tobie*; dans l'une, après un peu d'attention, on distingue des hommes agenouillés devant un *bambino*, dans l'autre, on aperçoit planant au ciel, l'ange qui s'enfuit après avoir ramené Tobie à son père. A gauche, c'est *Érigone et Bacchus en raisin*. Au-dessus de *Tobie*, cet homme qui, près de l'arche immense d'un pont, s'élance vers un groupe de personnages est peut-être Régulus faisant ses adieux à sa famille avant de partir pour Carthage. Reste le croquis de droite : c'est une grande esquisse au sujet de laquelle ni Saint-Aubin, ni les critiques ne nous renseignent.

CASIMIR STRYIENSKI

1. Ce tableau fut gravé par Ph. Parizeau en 1765.

(*La suite prochainement.*)

LES ACQUISITIONS

DU DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE

DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES AU MUSÉE DU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE)

Le 9 avril 1889, Courajod réunissait ses élèves et auditeurs de l'École du Louvre dans les nouvelles salles, encore en préparation, du musée de sculpture du moyen âge et leur adressait ces paroles : « Ce n'est pas sans une vive émotion que je me trouve aujourd'hui en face de vous, dans ces salles à moitié terminées. Cette émotion, vous la comprendrez quand vous saurez que je commence seulement aujourd'hui à voir se réaliser une espérance formée depuis quinze ans. Ouvrir au Louvre un musée sérieux de l'art du moyen âge est une idée fixe qui ne m'a pas abandonné depuis 1874. Malgré tous les déboires et tous les échecs que j'ai éprouvés, je n'ai pas cessé de préméditer ce que je fais aujourd'hui... Je suis responsable de cet acte avec circonstance aggravante; il y a eu de ma part très longue préméditation et complot permanent... » Il répétait alors tout ce que, au cours de ces années d'apostolat, de revendications et de luttes, il avait si souvent écrit à la *Gazette des Beaux-Arts* et à la *Chronique*, qu'il remerciait de leur appui toujours fidèle, à la Société des Antiquaires, à la Commission des Monuments historiques, dans les préfaces des trois volumes de son *Journal d'Alexandre Lenoir*.

Quelques années plus tard, il résumait dans un petit livre [1] l'histoire du département dont la direction venait de lui être confiée; il publiait, dans leur ordre chronologique, les principales pièces de la correspondance échangée, depuis le comte de Forbin jusqu'à Longpérier et Barbet de Jouy, entre les administrateurs du musée et les ministères des différents régimes; il y dressait la liste des acquisitions et revendications successives qui avaient fait entrer au Louvre les premiers éléments de ce « cours vivant de sculpture française » que son ambition était de reconstituer, autant que la dispersion, l'affectation ou la mutilation des monuments pouvaient le lui permettre.

Parmi beaucoup d'autres choses, cet excellent petit livre doit nous enseigner — et aurait dû lui conseiller — la patience. Entre les premières réclamations du comte de Forbin et l'entrée au Louvre de quelques-uns des monuments réclamés au lendemain de la dispersion du musée de Lenoir, plus de huit ans s'écoulèrent; mais enfin tout arrive, même ce qu'on désire : les *Trois Grâces* (comme on disait) de Germain Pilon, le *Monument du Pont au Change* de Simon Guillain, le *Mausolée des Longueville*, la statue de l'amiral Chabot, celles des Commines et des Poncher passèrent les ponts... Et si Courajod avait vécu, il aurait eu la joie de constater que les fragments du tombeau des Poncher, le lion de Chabot, pour la revendication desquels il avait dépensé tant de démarches, d'écritures et de peines, étaient aussi venus retrouver leur légitime propriétaire. A l'heure où j'écris nous avons le droit d'espérer que les morceaux de la chapelle des Commines si étrangement encastrés par Duban dans la cour de l'École des Beaux-Arts, d'autres monuments encore du musée des Petits-Augustins seront gracieusement et spontanément rendus par l'École au Musée.

Moins de deux ans après la publication de ce livre, le 26 juin 1896, Courajod nous était enlevé, et cet irréparable malheur laissait à l'ami qu'il était venu chercher pour en faire son collaborateur la tâche, assurément très disproportionnée à ses forces, de continuer son œuvre... Son buste est placé aujourd'hui à l'entrée de ces salles qu'il remplit si souvent des éclats de ses colères et de ses enthousiasmes, également généreux et désintéressés. Il me semble qu'en résumant à mon tour ce qui a été fait là depuis son départ, c'est à lui d'abord que j'en dois rendre compte, tant sa présence y est restée réelle, sa mémoire vivante et fidèlement aimée.

1. *Histoire du département de la sculpture moderne au Musee du Louvre*, par Louis Courajod, conservateur de la sculpture du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. (*Petite Bibliothèque d'art et d'archéologie.*) Paris, E. Leroux, 1894.

*
* *

La *Chronique des Arts* a déjà fait connaître, au jour le jour, à ses lecteurs les diverses acquisitions entrées, au cours des six dernières années, dans le Musée du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. En en présentant ici, pour obéir à l'invitation de la *Gazette*, une revue d'ensemble, je ne suivrai pas la date des acquisi-

TÊTE DE CHRIST EN BOIS SCULPTÉ, ÉCOLE FRANÇAISE, XII^{e} SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

tions, mais la chronologie des œuvres elles-mêmes, et je m'occuperai d'abord des séries du moyen âge.

Quelques semaines à peine avant sa mort, Courajod apporta au Louvre un Christ en bois peint et doré, que depuis plusieurs années il avait acquis et qui avait figuré, en 1878, à l'exposition rétrospective du Trocadéro. Eugène Piot, dans ses articles de la *Gazette*, avait parlé du monument avec politesse, mais sans parvenir à dissimuler le peu de goût qu'il professait pour cet art primitif. Il n'en était plus tout à fait à croire, comme un de ses prédécesseurs du commencement du XIX^{e} siècle, « que les sculpteurs d'avant Paul Ponce et Germain Pilon

n'étaient guère plus habiles que les paysans de la Forêt-Noire qui passent leurs longues soirées à tailler des magots »; il avait contribué, pour sa part, à remettre en honneur le xv^e siècle, si longtemps dédaigné par les gens de goût comme « gothique »; mais il était plus loin encore d'admettre et d'apprécier l'art roman. Il avait donc, par respect et ménagement « pour les sentiments de plusieurs », mentionné le Christ de Courajod, signalé même son « importance », sa « rareté » et, dans l'expression de la tête, « un sentiment douloureux »; mais, cet effort loyalement accompli, ses prédilections intimes avaient repris leurs droits; dans la suite du paragraphe, les mots de « fétiches des peuplades sauvages de l'Océanie » revenaient comme par hasard, et il terminait par : « ces œuvres horribles »!

Courajod avait gardé ce petit couplet sur le cœur et il s'était promis de ménager à son Christ, qu'il n'aimait pas à moitié, d'illustres réparations. En 1884, il le publiait dans la *Gazette archéologique* et s'appliquait à en démontrer, en le rapprochant de quelques morceaux des tympans d'Autun et de Vézelay, la valeur historique, documentaire et artistique; mais il n'osa pas aller plus loin.

« Le fonctionnaire imprudent qui tenterait de faire entrer dans les collections publiques une série d'œuvres typiques, destinées à représenter les origines de la sculpture française, s'exposerait, écrivait-il, aux plus vives réclamations de certain groupe de connaisseurs exclusifs, sorte de syndicat formé pour admirer et mettre en lumière les seules époques et les seules écoles d'art orthodoxes. On permettra peut-être audit fonctionnaire d'honorer d'un culte secret les monuments proscrits par le goût à la mode. Mais qu'il se garde de souiller le sanctuaire officiel! Les gardiens de l'arche sainte peuvent se rassurer. Un établissement public, responsable vis-à-vis des pouvoirs politiques et justiciable de l'opinion, ne peut avoir la prétention de marcher contre elle. » Douze ans plus tard, en 1896, il estima que la connaissance de l'art du moyen âge avait assez progressé, que le goût et la sympathie critique du public s'étaient assez élargis, pour permettre d'offrir au comité consultatif des musées nationaux son précieux crucifix. Et c'est le premier objet qui fut accroché en souvenir de lui dans cette salle des nouvelles acquisitions où les monuments entrés au musée sont d'abord exposés, en attendant que des remaniements ultérieurs permettent de les répartir peu à peu à leur place chronologique, dans les séries auxquelles ils appartiennent. Il y était bientôt après rejoint par différents morceaux provenant de sa collection — collection d'études, réunion d'instruments de tra-

vail d'un érudit passionné — les uns donnés par M^me^ Siry, sa sœur, les autres, comme la statue d'homme en bois du XIII^e^ siècle, achetés à sa succession.

STATUE EN BOIS, ÉCOLE FRANÇAISE,
SECONDE MOITIÉ DU XIII[e] SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

Nos collections du moyen âge s'enrichissaient par là d'un très précieux document. En dépit des mutilations et des restaurations qu'elle a subies, cette effigie royale, jadis prêtée par Courajod aux expositions temporaires du Musée des Arts décoratifs, est un des rares témoins, et peut-être le plus important qui nous reste, de la statuaire en bois du XIII[e] siècle. L'exécution simple et souple de la figure juvénile est tout à fait charmante. N'était le costume qui ne saurait convenir à cette interprétation, on serait tenté d'y reconnaître un frère plus jeune du délicieux *Saint Étienne* de Sens. C'est vraisemblablement dans la seconde moitié, et vers la fin, du XIII[e] siècle qu'il fut taillé par un imagier de l'Ile-de-France. Faisait-il partie de quelque *Nativité*, représentait-il, comme au jubé de Chartres, dans le cortège traditionnel, le plus jeune des Rois Mages, resté debout tandis que — conformément à l'habitude qui s'introduit alors dans l'iconographie — le plus âgé s'est agenouillé devant l'Enfant? On ne saurait l'affirmer, mais l'hypothèse n'est pas invraisemblable.

Les musées n'ont guère à espérer — et il faut souhaiter qu'ils n'aient

plus jamais l'occasion — de s'enrichir de grands morceaux de la statuaire du XIIIe siècle. Cette sculpture monumentale fait corps avec l'architecture, et ce ne sont que des épaves, des condamnés à mort graciés ou sauvés par miracle, qui pourront jamais entrer dans l'asile suprême que leur réservent les galeries nationales. Mais autant il serait sauvage et criminel de provoquer ces « désaffectations », autant il serait coupable, quand le malheur des temps les a rendues définitives, de ne pas recueilllir ce qui peut subsister. C'est ainsi que, dans une petite pièce attenant à la chapelle du lycée Henri IV, ancienne dépendance du monastère des Génovéfains, on avait déposé, au commencement du siècle dernier, lors de la démolition du portail de l'ancienne église Sainte-Geneviève, la statue de la patronne de Paris qui décorait le trumeau de la porte (Lenoir et Millin ont donné une gravure de l'état ancien de ce portail). Il n'y avait aucune raison de ne pas réclamer pour le Louvre ce document à tous les points de vue intéressant, et M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts voulut bien nous l'attribuer. Il est probable que la *Sainte Geneviève* qu'on voyait jadis aux piédroits de la porte de la Vierge, à Notre-Dame de Paris, ressemblait beaucoup à celle-ci. Le caractère de la tête, l'exécution des cheveux et des yeux, font penser à la charmante Vierge du tympan, si tendrement soulevée par les anges. Les textes allégués par M. Mortet permettraient de plaider que, dès 1210, ce chef-d'œuvre était en place, mais je n'irais pas jusque-là. Il ne paraît pas douteux, en tout cas, qu'il y était à la mort de Philippe-Auguste, et c'est vers cette époque, c'est-à-dire dans le premier quart du grand siècle de la sculpture française, qu'il convient de placer notre sainte.

On reconnaît sans peine l'épisode de sa légende dont s'est inspiré l'imagier. Il a été conté avec quelques variantes, et peut se résumer à peu près comme il suit. Sainte Geneviève avait une grande dévotion à saint Denis; un dimanche, avant la pointe du jour, elle sortit pour se rendre en pèlerinage à son église; mais, soit que le vent soufflât en tempête (« la nuit était obscure, les bois grands et pleuvait fort », dit une version du XVIe siècle), soit que le diable prît un malin plaisir à souffler dessus, le cierge (ou la lanterne) que la sainte portait à la main s'éteignait, à la grande frayeur des vierges qui la suivaient. Mais aussitôt, miraculeusement, il était rallumé par un ange... L'ange est encore penché par-dessus l'épaule de la sainte, et avec ses traces d'archaïsme, c'est un charmant morceau, d'expression sobre, spirituelle et vive. Le diable a disparu :

il n'en reste que les amorces des pieds fourchus et celles des mains qui tenaient le soufflet.

C'est de la fin du XIII^e^ siècle qu'il convient de dater un autre monument français gracieusement offert au Louvre. M. l'architecte Ruprich Robert, en exécutant des travaux de restauration dans une petite église du Calvados, Ouville-la-Bien-Tournée, trouva, enterrée sous un autel du XVII^e^ siècle, une *Vierge* en bois polychromé dont les siècles et l'humidité du sol n'avaient, par malheur, laissé subsister que quelques débris. L'Enfant presque tout entier et toute la partie inférieure du corps de la Mère n'étaient plus qu'un amas informe de poussière qui, au moindre contact, se désagrégeait Pourtant le buste et la tête de la Madone avaient été suffisamment préservés pour qu'on pût y reconnaître une œuvre délicate et charmante de la fin du XIII^e^, — de cette époque où un peu de subtilité, de maniérisme et de préciosité commence à se mêler à l'élégance native de l'école française : la *Vierge* de la porte dorée d'Amiens, que Ruskin a appelée une « soubrette » picarde ; celle du portail occidental de Reims ; la *Vierge assise* provenant de l'ancienne abbaye de Coulombs (Eure-et-Loir), entrée au Louvre en 1891 ; un grand nombre d'ivoires, pourraient servir à illustrer l'histoire de cette évolution de la « recherche » de la grâce et des nuances du sourire. Mais ce qui nous rend ce fragment, si ruiné soit-il, d'un prix inestimable, c'est que le bois a conservé intacte sa polychromie primitive, et l'on peut sur ce document vérifier une fois de plus l'application des procédés qui, de la *Schedula diversarum artium* du moine Théophile au *Libro dell' arte* de Cennino Cennini,

SAINTE GENEVIÈVE
STATUE EN PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, XIII^e^ SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

ne varia guère jusqu'à la Renaissance. L'« âme » de bois est recouverte par endroits, et principalement dans les draperies, d'une toile fixée à l'aide de la colle de fromage; une mince couche de plâtre fin sert de support à la couleur. Et cette couleur, avec le rose décoloré des joues et des lèvres, le bleu tendre et pâli des yeux, anime, comme d'un frisson léger de vie, la figure de la Madone doucement inclinée vers l'Enfant. Quelques morceaux des doigts, tombés hélas! pendant le transport, mais qui, au moment de l'exhumation, adhéraient encore à la poitrine de l'Enfant, ont conservé le vernis spécial dont Cennino Cennini donne la formule — un blanc d'œuf bien battu jusqu'à ce qu'il mousse en écume épaisse, qu'on doit laisser égoutter toute une nuit, transvaser ensuite soigneusement et appliquer avec un pinceau de blaireau — « principalement pour les visages, les mains, et toutes les parties de la carnation. Tes travaux, ajoute-t-il, paraîtront vernis, et n'en seront que plus solides ». C'est exactement le même procédé que l'on retrouve sur la belle *Madone* de Jacopo della Quercia, qui fut la dernière acquisition de Louis Courajod... La difficulté, angoissante pour nous, est maintenant de préserver de l'anéantissement complet ce qui subsiste de notre *Vierge* d'Ouville-la-Bien-Tournée, de retenir la parcelle encore vivante, sous ses blessures, de l'âme évanouie...

L'acquisition toute récente d'une statue monumentale, en pierre, de *L'Archange saint Michel terrassant le dragon* est venue compléter nos séries du moyen âge. Il a été impossible de déterminer exactement sa provenance. Le marchand qui l'a vendue a indiqué la Bourgogne comme lieu d'origine, mais sans pouvoir fournir lui-même, sur les pérégrinations successives de cette œuvre et sur le monument auquel elle appartenait originairement, des renseignements complets et précis. Cette statue appartient au type iconographique dont les plus beaux exemplaires, dans la statuaire monumentale du moyen âge, sont, au XII^{e} siècle, d'une part, le *Saint Michel* de Saint-Gilles (Gard) et, de l'autre, celui du chœur de Bamberg. Le nôtre leur est postérieur de près de deux siècles, et par l'ampleur encore élégante de son style il ne démentirait pas l'hypothèse de ses origines bourguignonnes. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, — et sous réserve des observations et comparaisons qu'une étude plus attentive pourra suggérer, — le Louvre considère que l'intérêt d'un morceau aussi caractéristique — encore qu'il n'appartienne pas à la série des chefs-d'œuvre — justifiait son entrée dans le musée trop incomplet de la sculpture du moyen âge.

Deux *Anges*, en pierre, avec des restes de polychromie, acquis presque en même temps, provenant de Saulnières (Eure-et-Loir), nous introduisent à la fin du XVe siècle, peut-être même au commencement du XVIe, et font penser à cet atelier de sculpteurs qui a laissé non loin

TÊTE DE CHRIST
ÉCOLE FRANÇAISE, DÉBUT DU XVIe SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

de là, à Notre-Dame de Verneuil (Eure) tant d'œuvres expressives. Si l'on compare la mine futée de nos angelots, les plis et les orfrois de leurs grands manteaux, à ceux, par exemple, de la *Sainte Suzanne* ou du *Saint Denis* de Verneuil[1], on ne pourra manquer

1. Gravés dans la monographie de *L'Église Notre-Dame de Verneuil*, par l'abbé P.-L. Dubois. Rennes, 1894, in-4°, p. 86 et 91.

de constater d'assez frappantes analogies d'expression et de style.

A côté de ces *Anges* de pierre viendront prendre place trois *Anges* tourangeaux, en bois, porteurs des instruments de la Passion. L'un fut trouvé chez un marchand parisien; les deux autres furent découverts par mon collaborateur et ami Paul Vitry, au cours d'un voyage d'études pour la préparation de son beau livre sur Michel Colombe. Je lui laisse le plaisir et l'honneur de les présenter aux lecteurs de la *Gazette*.

Un autre fragment de notre sculpture provinciale, si diverse et si féconde au début du XVIe siècle, provient de la Champagne et avait été recueilli par Julien Gréau, de la succession de qui le musée l'a acquis. C'est une tête de Christ couronnée d'épines qui appartenait originairement soit à un Calvaire, soit à un *Portement de Croix*, soit à une *Pitié*. Les ateliers champenois ont eu souvent à traiter ce sujet pathétique, et MM. Raymond Kœchlin et Marquet de Vasselot, à qui nous devons une enquête si documentée et si bien conduite sur la sculpture à Troyes, comparant le *Christ* du Louvre à ceux de Bayel, de Mussy-sur-Seine, de Saint-Nizier de Troyes, de Saint-Phal, l'ont reconnu comme « le plus remarquable de la série[1] ».

Quoiqu'il provienne d'une région champenoise, on hésiterait à classer le beau bas-relief du *Père Éternel entouré d'anges* qui vient d'être exposé — faute d'autre place — dans la salle André Beauneveu, comme une œuvre caractéristique des ateliers champenois.

Nous ne connaissions de ce monument qu'une photographie obligeamment communiquée par M. Boyslève, avec cette indication qu'il était encastré dans le mur d'une maison des environs de Chaumont (Haute-Marne). M. Paul Leprieur voulut bien aller sur place l'examiner et il le rapporta au Louvre, qui l'accueillit avec empressement. Une indication de M. Roserot, ancien archiviste de la Haute-Marne, à qui l'histoire de l'art doit tant d'utiles contributions, m'a permis d'en retrouver la provenance. L'abbé Godard (*Histoire et tableaux de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont*. — Chaumont, Langres et Paris, 1848, in-8°), après avoir raconté la démolition de la chapelle fondée en 1460 et dont le « Sépulcre » n'avait été commencé qu'après 1471, aux frais de Geoffroy de Saint-Babin, ajoute : « On voit dans une maison du faubourg Saint-Jean, dite maison du Père-Éternel, un superbe haut-relief provenant de la démolition de ces ouvrages. Dieu le Père est en pape, de l'âge mûr et barbu. Une tren-

1. *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*, par M. R. Kœchlin et Marquet de Vasselot. Paris. 1900, Armand Colin, p. 118.

taine d'anges ailés, dont deux soutiennent la triple couronne, lui servent d'auréole. Il est sorti à mi-corps de la pierre et donne de la main droite la bénédiction latine, tandis que la gauche tient un livre à fermoir sculpté. Un témoin oculaire nous a certifié que ce morceau

LE PÈRE ÉTERNEL ENTOURÉ D'ANGES, BAS-RELIEF EN PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, FIN DU XV^{e} SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

fut enlevé de la chapelle qui nous occupe et acheté 12 francs. »

Le Louvre l'a payé un peu plus cher (1 100 francs) ; on ne l'accusera pas d'avoir fait des folies. L'œuvre n'est pas moins intéressante par son iconographie que par l'exécution libre, rapide et savoureuse des figurines des angelots, où subsistent encore quelques restes de l'ancienne polychromie.

Ce sont là des acquisitions sur les « fonds courants », destinées à compléter les séries, indispensables au développement d'un musée considéré, comme il doit être, comme un centre d'enseignement de l'histoire de l'art.

SAINTE ANNE ET LA VIERGE
ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVI^e SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

Acquises aussi sur les « fonds courants », comme tous les monuments dont il vient d'être sommairement parlé, les statues de *Sainte Anne*, *Saint Pierre* et *Sainte Suzanne*. J'ai raconté[1], au moment de leur entrée au Louvre, dans quelles conditions elles avaient été retrouvées à Chantelle (Allier), et comment Anne de Beaujeu, retirée après sa régence dans ce château où elle devait attendre la mort, l'avait fait agrandir et embellir entre les années 1500 et 1514. Un texte de Michel Colombe permet de supposer que ces belles statues sortirent de l'atelier que Jean de Chartres, « tailleur d'ymaiges de Madame de Bourbon », dirigeait en 1511. La *Sainte Anne* et le *Saint Pierre* appartiennent, à n'en pas douter, à cette école de Touraine,

1. *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*, publiés par l'Académie des inscriptions et Belles-Lettres, 1er fascicule du tome VI.

dont le rôle fut décisif, au début du XVI^e siècle, dans l'histoire de la sculpture française. La *Sainte Suzanne*, produit du même atelier,

SAINT PIERRE ET SAINTE SUZANNE, STATUES EN PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVI^e SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

mais de la main d'un compagnon resté plus « gothique », est de style moins simple et moins large ; son charme n'en est pas moins séduisant et persuasif.

ANDRÉ MICHEL

(*La suite prochainement.*)

DEUX SARCOPHAGES ANTHROPOMORPHES

DÉCOUVERTS A CARTHAGE

De tous les monuments que l'antique terre punique a permis à la science archéologique et au patient labeur du savant P. Delattre de nous révéler, il n'en est pas de plus curieux peut-être, de plus beaux certainement, que les deux sarcophages anthropomorphes signalés à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, en décembre dernier, par l'éminent directeur des fouilles de Carthage.

Sa libéralité scientifique veut bien m'autoriser à les faire connaître aujourd'hui ; la planche excellente accompagnant cette note a été gravée d'après les précieuses photographies qu'il a eu la bonté de m'envoyer. Qu'il en soit remercié, encore plus au nom de tous ceux qui vont pouvoir ainsi admirer sa nouvelle découverte, qu'au mien propre, quoique ce soit doubler la joie d'un travailleur que de lui laisser publier le premier un document de cette importance.

L'un des sarcophages représente un prêtre, vêtu d'une longue robe aux plis lourds, retombant largement. De la main gauche, il tient une cassette; de la droite, presque entièrement détachée du couvercle, il bénit. Sa figure reposée, bienveillante, est encadrée d'une barbe frisée, moins longue que celle des statues funéraires précédemment mises au jour ; les boucles de sa chevelure sont entourées du stemma ; l'oreille gauche porte un anneau doré.

SARCOPHAGES D'UN PRÊTRE ET D'UNE PRÊTRESSE, DÉCOUVERTS A CARTHAGE

(Musée Saint-Louis, Carthage.)

Imp. H. DE BANOS.

Mais combien plus précieux le sarcophage de la prêtresse !

Sur la photographie, on peut à peine lire tous les détails, pourtant d'un intérêt infini ; la lettre du R. P. Delattre qui l'accompagnait nous permet de les retrouver, une fois signalés.

Étendue sur son sarcophage entièrement peint des plus brillantes couleurs rehaussées d'or, dans le costume des grandes déesses égyptiennes Isis et Nephtys, le corps caché par les deux ailes du vautour sacré, elle tient dans la main droite une colombe. Sa tête, hiératiquement calme, rappelle les plus splendides stèles antiques. Elle est coiffée du stéphane, surmonté d'un oiseau accouvé, voile court qui laisse cependant apparaître sur les tempes les cheveux frisés au fer, en permettant aussi aux boucles longues de retomber sur les épaules. Son vêtement, composé d'une pièce d'étoffe légère et symétriquement plissée, tel un long surplis, laisse à découvert le cou et le haut des seins, sur lesquels deux fibules, dépendant d'un collier, le retiennent. Les hanches et le bas du corps disparaissent dans l'enveloppement des ailes de l'oiseau sacré.

A un point de vue très spécial, le caractère ethnique de cette attachante figure offre un intérêt tout particulier. Qu'elle soit de style grec, ou même de travail grec ; qu'elle porte le costume religieux de cette Égypte dont les rites carthaginois semblent tout imprégnés, elle nous montre le type, certainement idéalisé, de cette race punique, d'origine phénicienne, dont le siège de Carthage nous a fait connaître les femmes, énergiques et vaillantes jusqu'à la mort.

Et je la rapproche de cette dame d'Elché (reproduite ici en lettre), qui fut, lors de sa découverte, il y a quelques années, une véritable révélation ; j'y retrouve, comme sur la statue des rivages d'Espagne et sur un des sarcophages de Sidon[1], les mêmes caractères très personnels d'austérité calme et de sérieux puissant.

Et c'est parce qu'au point de vue artistique, cette image funéraire vient prendre, dans une étude sur *La Représentation féminine dans l'antiquité* que nous préparons, une place demeurée vide jusqu'ici, que nous avons cru pouvoir — quoique étranger aux choses d'Afrique — présenter aux lecteurs de la *Gazette* ce merveilleux vestige d'une lointaine civilisation, pour ainsi dire encore impénétrée.

F. DE MÉLY

1. Cf. O. Hamdy Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, Paris, Leroux, 1902, gr. in-folio, pl. XLV, n° 82.

LA VILLA MADAMA

PRÈS ROME

Les Italiens, au commencement du XVI^e^ siècle, énamourés de l'antiquité classique, fouillèrent avec ardeur les ruines de la Rome ancienne : l'espoir d'y découvrir des œuvres d'art fut le principal mobile de ces recherches. Les princes enrichirent leurs demeures de statues de marbre restaurées et les architectes, mensurant les détails architectoniques, déterminèrent un nouveau canon propre aux monuments de leur époque.

Parmi les œuvres architecturales exquises où la grâce s'unit à la liberté de conception, se trouvent les villas qui, en partie inspirées de l'antiquité, sont fort nombreuses en Italie. Rome, pour sa part, en possède de célèbres, mais aucune n'est plus caractéristique, surtout dans ses parties décoratives existantes, que la villa Madama : elle servit de type à plusieurs constructions analogues et reste,

malgré son délabrement, comme un joyau précieux, un peu oublié de nos jours[1].

Située au nord de Rome, sur le versant du Monte Mario, non loin de la Porta Angelica, elle fut bâtie par le cardinal Jules de Médicis, élu pape sous le nom de Clément VII. Autrefois, la villa s'appelait Villa Medici ou Vigna Medici, et sa construction date de 1520 à 1524. Le nom de Madama, qu'elle porta dans la suite, lui vint de Marguerite d'Autriche, fille naturelle de Charles V, veuve d'Alexandre de Médicis, qui en fit l'acquisition après la confiscation des biens des Médicis; elle s'y installa en 1537, lors de son mariage

VILLA MADAMA : JARDIN DEVANT LA LOGGIA

avec Octave Farnèse, duc de Parme. La villa appartint aux Bourbons de Naples, héritiers des Farnèse dès 1714; depuis la mort du dernier roi de Naples, elle a passé aux mains du duc di San Martino di Montalbo.

Cette demeure princière, actuellement si peu entretenue, ne fut jamais achevée; après la mort de Léon X (Jean de Médicis), elle fut délaissée, et le sac de Rome ne dut pas être étranger à cet abandon.

Quelques chroniqueurs prétendent qu'à ce moment la villa fut en partie incendiée, mais la façade seule eut à souffrir; on ajoute

1. Les parties les plus curieuses ont été mises à l'abri des intempéries; c'est peu en comparaison de ce qu'il faudrait faire afin de combattre l'humidité, qui dégrade tout de jour en jour. De plus, cette villa n'est pas habitée; en fait d'êtres vivants, il n'y a que quelques bœufs aux longues cornes que l'on mène paître dans l'ancien jardin attenant à la loggia.

même qu'elle fut sacrifiée à la vengeance que le cardinal Pompée Colonna exerça contre Clément VII : celui-ci avait fait incendier, dans la campagne romaine, quatorze châteaux forts appartenant à ce cardinal.

Le cardinal Jules, pour la construction et l'embellissement de la villa, s'assura la collaboration d'artistes les plus réputés. Il est avéré que le plan de l'œuvre est dû à Raphaël, ainsi que l'ordonnance générale de la loggia[1]. Jules Romain et Jean d'Udine exécutèrent

TERRASSE DU JARDIN ET BASSIN DE LA VILLA MADAMA

les travaux et interprétèrent assez fidèlement l'œuvre du maître.

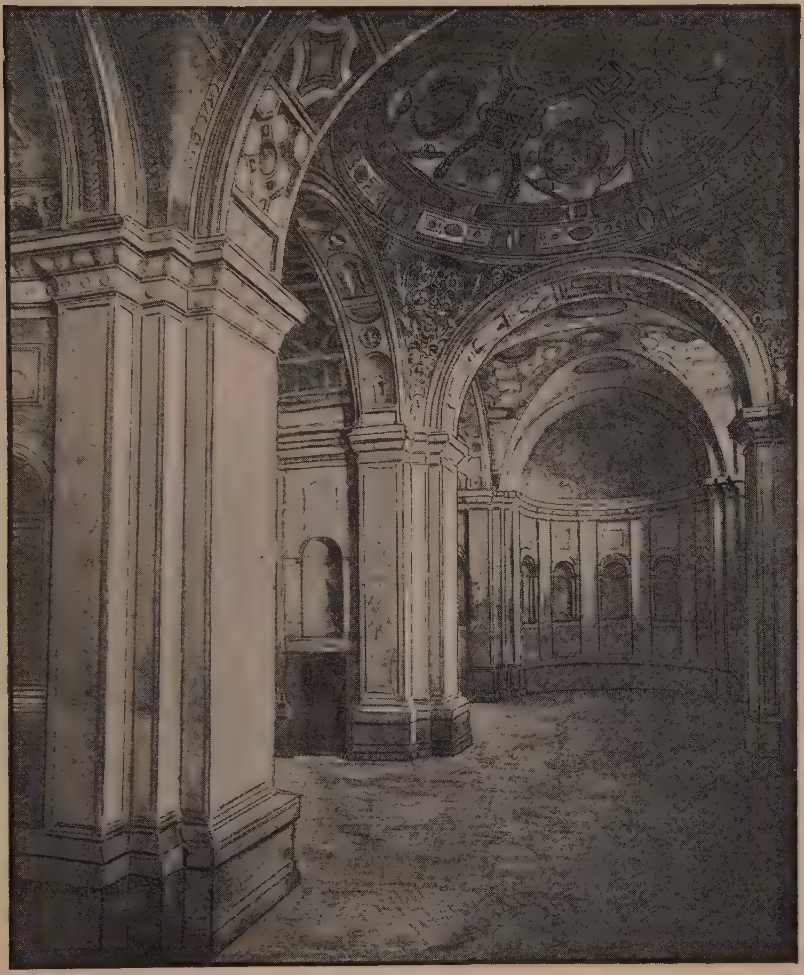
Cependant, Jules Romain dut laisser inachevées les peintures qu'il avait commencées sous Clément VII pour se réfugier à Mantoue afin de se soustraire aux poursuites que lui valurent les compositions licencieuses gravées, dit-on, par Marc-Antoine, et pour lesquelles l'Arétin composa des sonnets.

L'ensemble de la villa est d'une parfaite unité ; le plan, les élévations et les coupes ont de justes proportions. La partie extérieure la plus achevée donnait sur la cour, en forme d'hémicycle, d'où la vue s'étend sur la basilique de Saint-Pierre et sur le Vatican ; mais

1. Une lettre originale de Castiglione, adressée à François-Marie duc d'Urbin, et quelques dessins, qui existent encore, corroborent cette assertion.

cette entrée principale est trop détériorée pour que l'on puisse se faire une idée de son aspect primitif[1].

La partie de l'édifice la mieux conservée est la loggia située à la façade postérieure : spécimen unique pour la richesse, pleine de sobriété et de goût, de ses stucs polychromes.



LOGGIA DE LA VILLA MADAMA

Trois larges ouvertures donnent sur un jardin dont le centre de l'un des côtés est occupé par une large vasque de marbre, en face de laquelle, dans le mur latéral gauche, existait une fontaine due à Jean d'Udine et dont Vasari parle avec admiration. Elle était l'imita-

1. E. Geymüller reconstitua, d'après Antonio da Sangallo, cette entrée orientée vers Rome.

tion réduite du temple de Neptune, découvert alors dans les ruines du Palazzo Maggiore.

Dans la décoration en mosaïque et en coquillages de la grotte, on voyait des poissons, des animaux aquatiques et des mollusques [1].

Au bout du jardin s'élève une haute porte, flanquée, de chaque côté, d'une statue colossale rappelant la façon de Michel-Ange, seuls vestiges un peu complets de la décoration extérieure de la villa. On peut accéder directement à ce jardin en terrasse par des escaliers situés à chaque extrémité : la vue s'étend sur la campagne et sur le cours sinueux du Tibre.

En contre-bas, un large bassin recevait les eaux que des grottes et des fontaines, qui existent encore, alimentaient de façon pittoresque. A la fraîcheur de l'eau venaient se joindre les puissants ombrages des pins parasols qui couvraient le Monte Mario et dont le feuillage échelonné encadrait magnifiquement les claires constructions de leurs sombres nuances.

Du reste, pour orner ces terrains, situés de si agréable façon, plusieurs projets furent conçus, entre autres ceux présentés à Raphaël par Giovani Battista da San Gallo et Antonio Cordiani, dit Antonio da San Gallo le jeune. D'après les données de ces deux artistes, Raphaël lui-même établit le plan complet [2] de ces dépendances, qu'il conçut si considérables que le Casino actuel, bien que dominant l'ensemble, ne devait en occuper qu'une infime partie. Ce projet, d'une grande variété de détails, rappelle les descriptions antiques des villas de Pline ou de Stace et, en petit, peut être comparé aux capricieuses fantaisies d'Hadrien à Tibur.

Dans ce plan, qui, du reste, ne fut jamais exécuté, Raphaël plaçait des nymphées, des bassins, des cascatelles, des constructions isolées ou entourées de verdure et ayant diverses expositions; des bosquets, des quinconces, des massifs d'arbustes toujours verts et des parterres fleuris [3].

1. Les fontaines en mosaïque de Pompéi à fond bleu sont d'un aspect identique. Le cardinal fut tellement satisfait de l'exécution, qu'il octroya un canonicat à Jean d'Udine.

2. E. Geymüller : *Raffaelo Sanzio studiato come architetto*, p. 95, pl. VIII. — Voir aussi le dernier ouvrage paru sur la villa Madama : *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt : I. Villa Madama zu Rom*, par Th. Hofmann. Dresde, Gilbers, 1901; in-folio, 47 p. et 50 pl. — M. Bénard, architecte français, a fait, en 1871, une restauration de la villa Madama, qui se trouve à l'École des Beaux-Arts de Paris.

3. Nous pouvons nous rendre compte de ces dispositions à la villa d'Este, à Tivoli.

Quant au Casino, avec le plafond peint d'une grande salle, située du côté de l'hémicycle, la loggia est la seule partie entièrement décorée de la villa. Afin de préserver les stucs de Jean d'Udine, les ouvertures extérieures furent fermées et la lumière ne pénètre

DÉTAILS DE LA COUPOLE DE LA LOGGIA : ALLÉGORIE DU PRINTEMPS

actuellement que par quelques baies ménagées dans le haut des cloisons de clôture[1]. Quand la pleine lumière pénétrait dans le portique, l'effet devait être éblouissant de transparence et de gaieté. Malgré tout, la clarté est encore suffisante pour admirer à loisir l'œuvre la plus délicate du genre.

1. Il serait à désirer qu'un vitrage vînt remplacer ce mur de clôture, qui, d'une loggia, fait une cave.

La loggia rappelle la Galerie des marbres du palais ducal de Mantoue, décorée par Jules Romain; elle est d'une distinction plus grande et d'un style plus pur que les loges du Vatican, trop surchargées de couleurs et où manquent l'air et l'unité. Ce sentiment de la mesure dans l'imitation de la décoration antique ne fut comprise qu'au moment de la découverte des Thermes de Titus, qui donna un nouvel essor à l'imitation de l'antique.

La première sensation de la décoration antique, dit Hittorff[1], « c'est la distraction d'abord, par l'envahissement involontaire des dispositions à la joie, à la gaieté, au plaisir, et cet irrésistible effet n'est pas seulement produit par la grâce, la légèreté et la variété des formes, par l'harmonie, le charme et le brillant des couleurs, il l'est encore par une exécution facile et spirituelle, qui éloigne toute idée de peine et d'effort dans la création ». L'apparence de la grandeur fut aussi donnée aux plus petites choses, preuve d'un équilibre parfait.

Au premier aperçu des stucs décoratifs de la loggia, on ne peut se défendre de rappeler les stucs des tombeaux de la Voie latine, du Palatin et de la Farnesina. Cependant, il ne faut pas accuser outre mesure les artistes de la Renaissance d'avoir fait de rigoureuses copies : leur talent sut allier l'esprit du jour aux formules antiques. Toutefois la mythologie, trop souvent, fait les frais des sujets à figures, si bien que les symboles chrétiens supportent de bizarres voisinages. On ne s'étonnera point de cette conception décorative, si l'on se souvient du réveil du paganisme qui caractérise la Renaissance; le sacré et le profane vécurent en bonne harmonie.

Les élèves de Raphaël exécutèrent des compositions analogues à celles de la villa Madama à Rome, à Mantoue, à Venise et à Gênes; cependant, ce genre délicat et plein de sobriété ne fut plus goûté dans la suite, tomba en décadence et fit place à des compositions plus massives, qui n'eurent d'antiques que leurs vastes dimensions. A la décoration claire succéda une décoration à tons sombres qui, au lieu d'éloigner les murs d'une manière fictive, écrasent la pièce surchargée d'une ornementation pesante et refusant ainsi aux lieux de repos et de fête la fraîcheur que donnent les couleurs claires, dont l'harmonie sans éclat charme la vue et repose l'esprit.

Tout comme les artistes de l'antiquité qui les inspirèrent, les maîtres du XVI^e siècle furent pondérés, élégants et distingués : la

1. Gruner, *Décorations de palais et d'églises en Italie, peintes à fresque ou exécutées en stuc, dans le cours du XV^e et du XVI^e siècle.* Nouvelle édition. Paris-Londres, 1854.

loggia de la villa Madama, à elle seule, suffirait à le démontrer. Le blanc domine, rompu par des tons rouges, bleus, verts, jaunes, violets et par des ors. La base des socles, de couleur plus intense, apporte une note intermédiaire entre la tonalité du sol et la décoration supérieure. La partie centrale de la loggia est terminée par une petite coupole plus élevée que les voûtes d'arête placées sur les deux côtés, et des exèdres sont pratiqués dans les murs qui se trouvent en face des arcs latéraux, lesquels sont divisés par des niches où autrefois se trouvaient des statues antiques [1]. Les pilastres, couverts

DÉCORATION EN STUC DE L'UN DES EXÈDRES DE LA LOGGIA

d'arabesques, et les soffites des archivoltes ont une décoration de stuc. Une architrave en stuc couronne les murs, et sur les pendentifs de la coupole centrale se développent, dans une arabesque placée sur fond azur, les armes du cardinal Jules de Médicis. Dans la décoration élégante des murs et des voûtes ont été disséminés de nombreux détails, qui, de prime abord, paraissent énigmatiques. Outre le chapeau cardinalice et les six globes, dont un fleurdelysé, des Médicis, on voit souvent reproduites une bague de diamant, que Laurent de Médicis orna de trois plumes de couleurs différentes, ainsi qu'une

1. Le buste du *Jupiter de Versailles* a jadis appartenu à la villa Madama et provient de fouilles exécutées à Rome au XVI[e] siècle. Ce buste, rajusté sur une gaine moderne, est actuellement exposé dans la salle des Cariatides, au Louvre.

banderole avec le mot *Semper* : inscription qui, selon Paul Jove, indiquerait la constance dans l'amour de Dieu; les trois plumes, rouge, blanche et verte, symboliseraient alors les trois vertus : la Foi, l'Espérance et la Charité.

On distingue aussi le joug adopté par Léon X lorsqu'il était cardinal et après la réintégration des Médicis à Florence; cet emblème est quelquefois accompagné du mot *Suave*, allusion à ces paroles de l'Écriture : *Jugum meum suave est et onus meum leve*. Nous trouvons encore le soleil avec ses rayons, des flammes, un globe de verre, insignes des Médicis, ainsi que la légende : *Candor illessus*.

La coupole centrale du portique, recouverte de stucs, a en son milieu les armes des Médicis, et occupe le centre d'une croix faite de caissons à rosaces sur fond azur, qui se termine en quatre compartiments de forme hexagonale irrégulière. On y voit peints les quatre Éléments, figurés par Jupiter, Junon, Neptune et Pluton, accompagnés d'attributs et de personnages qui leur sont particuliers. Entre les peintures sur fond blanc et ornées d'arabesques coloriées, des médaillons représentent les Saisons, placées sur un fond or imitant la mosaïque. Le plus gracieux est le Printemps, à qui des Génies offrent des fleurs; l'Été est représenté par l'Abondance que soutiennent deux Amours; Bacchus figure l'Automne, et Vulcain l'Hiver.

L'encadrement de la coupole se compose d'une frise à fond rouge, divisée en caissons et en rosaces où des Génies adossés, terminés en arabesque et luttant contre des animaux, sont séparés par l'anneau des Médicis. Plus bas, dans une deuxième bordure, de couleur verte, prennent place de gracieux camées où se distinguent des divinités en couleur naturelle sur un fond rouge, et dans les ovales horizontaux, occupant le centre de panneaux oblongs, se voient aussi des figures féminines symboliques.

Sur les pendentifs de la coupole, à fond bleu et à motifs diagonalement opposés, sont enlacées des arabesques de stuc blanc et or qui prennent naissance dans l'anneau des Médicis, orné des trois plumes déjà citées. Les globes des Médicis occupent le centre des fleurs, et le chapeau cardinalice surmonte l'ensemble. Les deux autres pendentifs, dont la disposition générale est analogue, ont des arabesques entremêlées de figures humaines sortant du cœur de grandes fleurs.

Les soffites des archivoltes, qui séparent la coupole des deux voûtes d'arête, se trouvent divisés en caissons, dont celui du milieu est orné d'un sujet mythologique. L'arc central, placé dans l'axe du jardin, est également historié de stucs où sont creusées des niches,

simulant des perspectives, occupées par des statuettes et des bustes.

Une décoration symétrique pare les deux voûtes d'arête; ce n'est que par les détails qu'elles diffèrent. Au centre de l'une, on voit Neptune sur une coquille traînée par des chevaux marins, tandis qu'à l'autre voûte est représentée Amphitrite. Les sujets sont en stuc

PENDENTIF DE LA COUPOLE DE LA LOGGIA

blanc et en haut-relief sur fond or. Les arêtes de la voûte, peintes en rouge, offrent des détails variés, tels que fleurs et figures, et leur brillant ramage apporte une note franche et gaie. Sur le fond blanc sont peints des arabesques, des lyres, des boucliers, des corbeilles de fleurs suspendues par des rubans, des festons, des guirlandes, des oiseaux exotiques; on y aperçoit aussi des tableautins à volets, sem-

blables à ceux que reproduisent quelques peintures de Pompéï. Du reste, au point de vue documentaire et de l'harmonie des couleurs, nous retrouvons dans ces stucs les motifs décoratifs de l'art alexandrin de style pseudo-égyptien. Tous les menus détails employés dans la décoration pompéienne du troisième style se retrouvent ici. De même, dans la large frise qui borde le plafond de la salle de réception, orné des armes des Médicis, la disposition des motifs rappelle ce style que l'on nomme « augustéen ». Enfin, le milieu du panneau des voûtes d'arête offre des médaillons ovales, dont les peintures représentent le Jardin de Vénus, d'après la description de Philostrate [1], des Amours se livrant au jeu ou badinant avec des cygnes, et Dédale aidé par les Amours dans la construction du taureau de Pasiphaé.

L'autre voûte, dont le centre possède une Amphitrite, a des médaillons où sont reproduits en peinture des sujets tels que : Ulysse au milieu des filles de Nicomède ; Pénélope se séparant d'Icare ; Hermaphrodite et Salmacis, et une scène de Satyres. Dans les quatre angles de naissance des voûtes, pullulent des enfants qui s'ébattent dans des rinceaux de vignes ; on y voit aussi des écussons chargés d'emblèmes de Clément VII. Les stucs, sur fond bleu foncé, sont rehaussés par des ors.

La simple énumération des divers motifs d'ornementation et les sujets mythologiques reproduits prouvent, d'une façon surabondante, l'importance des découvertes d'œuvres antiques peintes faites au commencement du XVIe siècle en Italie. Plusieurs originaux ont été conservés, mais le plus grand nombre a disparu ; les artistes se contentèrent surtout de les copier, ou en reproduisirent les principales dispositions. En rapprochant ces œuvres pastichées de celles de Pompéï, on n'y trouve que peu de différences : mêmes sujets, mêmes couleurs, même style décoratif : cela semble indiquer qu'à Rome comme à Pompéï, à Herculanum et dans tout l'Empire, le même art était en honneur, apportant sa note fraîche, spirituelle et libre dans les demeures princières, publiques et privées.

PIERRE GUSMAN

1. Composition connue comme étant de Raphaël.

LA MADONE ET L'ENFANT

BAS-RELIEF EN TERRE-CUITE ATTRIBUÉ A ANTONIO ROSSELLINO

(Collection Bonnat, Musée de Bayonne.)

Imp. H. DE BANOS.

PIERRE JULIEN

SCULPTEUR

(PREMIER ARTICLE)

Julien appartient par son œuvre au dernier quart du XVIIIe siècle. C'est à cette époque que les travaux de Winckelman, du comte de Caylus entraînent les esprits vers l'étude de l'antiquité. On parle de style idéal — celui des statues gréco-romaines ; — mais les artistes, les sculpteurs surtout, à l'exemple de Pigalle, continuent à s'inspirer de la nature. Caffiéri, Houdon, Pajou, se contentent de faire de bons portraits, de bien rendre la vie dans toute sa vérité. Clodion suit une route bien personnelle et produit un œuvre considérable dont le charme est parfois un peu léger. L'esprit antique n'a point entamé l'œuvre de ces artistes.

A côté d'eux, Julien suit aussi sa voie préférée. La grâce et la nature l'attirent. Le portrait n'est point son affaire; il se porte de préférence vers les sujets qui prêtent aux belles formes, aux lignes harmonieuses. Le reflet classique qui se trouve dans ses œuvres ne ressemble en rien à la froide copie des antiques si recommandée par les esthéticiens de la future école académique. Ses figures s'imprègnent, comme malgré lui, d'une certaine poésie reflétant la naïveté et la douceur de leur auteur. L'étude constante de la nature le ramène toujours à une saine réalité et lui fait éviter l'écueil de

mièvrerie où le pousse son tempérament. Son œuvre est robuste et s'éloigne du style relâché des sculpteurs de la première partie du siècle ; elle est naturelle et n'emprunte rien aux gestes conventionnels si chers aux novateurs. Grâce et nature, tel est l'œuvre de Julien.

Au point de vue biographique, il n'y a sur Julien, à vrai dire, que la *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Pierre Julien*, par Joachim Le Breton, notice que son auteur, secrétaire perpétuel de la section des Beaux-Arts, a lue à la séance publique de l'Institut, le 6 vendémiaire an XIV (20 septembre 1805).

En 1840, Mandet, dans son *Histoire du Velay*, au tome VII consacré aux écrivains, poètes et artistes, publie une courte notice sur Julien. Aux détails que Le Breton a déjà donnés, Mandet ajoute quelques renseignements qu'il tient d'amis personnels du sculpteur.

Dans la *Revue universelle des Arts*, 1863, tome XVII, Du Seigneur, statuaire, fait réimprimer la notice de Le Breton, et ajoute en appendice les envois de Julien au Salon d'après les différents livrets de l'époque.

Les *Tablettes historiques du Velay*, année 1871, reproduisent le travail de Du Seigneur.

Pour compléter ces premières données et préciser les faits, nous avons eu recours, chaque fois que nous l'avons pu, aux documents authentiques puisés dans les cartons des Archives Nationales. Nous avons retrouvé dans des archives notariales le contrat de mariage, le testament, l'inventaire après décès de Julien, ainsi que d'autres documents. Pour la partie critique, nous avons dépouillé les différents périodiques de l'époque et parcouru plusieurs de ces nombreuses brochures qui paraissaient alors, comme aujourd'hui, à l'occasion du Salon. Une visite à Rambouillet nous a permis de nous rendre compte des travaux de Julien pour la Laiterie de la Reine.

Heureux serons-nous si nous avons pu mettre un peu plus de lumière dans la vie et l'œuvre de cet éminent artiste qui, trop souvent relégué au second rang, peut marcher de front avec les premiers sculpteurs de son temps.

I

Pierre Julien est né le 20 juin 1731, à Saint-Paulien, petite ville fort ancienne, située dans les environs du Puy. Son père était maître menuisier [1].

1. L'acte de baptême de Pierre Julien se trouve sur les anciens registres paroissiaux, actuellement déposés à la mairie de Saint-Paulien. Avec Pierre, il

A quatorze ans, Pierre n'a encore reçu aucune instruction. Ses journées se passent à veiller sur les troupeaux qui lui sont confiés. Son amusement favori consiste à pétrir de la terre, puis à reproduire de son mieux tout ce qui l'entoure. Les esquisses, pour être grossières, n'en dénotent pas moins un talent naissant. Un oncle du petit artiste, religieux de la Compagnie de Jésus, sut apprécier ces dispositions. Il conduisit son neveu au Puy et le plaça en apprentissage chez le sculpteur-doreur Gabriel Samuel[1]. Les premières notions de dessin reçues, Julien aida son maître à tailler dans le chêne ou le noyer quelques statues de saints. Ces sujets, toujours les mêmes, développaient peu l'esprit, mais donnaient à la main une grande sûreté dans l'exécution, qualité que Julien conservera.

L'apprentissage touche à sa fin; son oncle l'appelle à Lyon et le confie aux soins de Perrache. Julien se livre au travail avec ardeur et obtient la première médaille distribuée par l'Académie nouvellement fondée. Plein d'espoir pour l'avenir de son élève, Perrache l'amène à Paris et le recommande à Guillaume II Coustou.

Arrivé dans la capitale, probablement en 1758, Julien suit avec docilité les leçons de son maître, et en peu de temps acquiert une rare habileté, que Guillaume II Coustou mettra plus tard à contribution. Son heureux caractère lui fait de nombreux amis parmi ses camarades d'atelier : Beauvais, Dejoux, Quatremère de Quincy lui resteront fidèles toute la vie.

Comme élève de l'Académie royale, nous voyons les efforts de Julien couronnés de succès. Le 31 décembre 1760, il remporte la première médaille de quartier; Barbier, peintre, la seconde, et Tamine, sculpteur, la troisième.

Il s'écoule quatre ans avant que Julien soit admis au concours du grand prix. Beauvais, Sénéchal, Vallée, Milot, Julien, Bourieff et Pilon, sculpteurs, sont désignés pour la dernière épreuve du grand prix de 1764. Beauvais, le camarade de Julien, obtient le premier prix.

y avait au foyer paternel Antoine, un second frère dont nous n'avons pas le nom, et Anne, sa sœur. Antoine et Anne allèrent habiter Vals, près Le Puy; le second frère resta à la maison.

1. G. Samuel était élève de Mathieu Bonfils, né en 1667 à Saint-Bonnet-le-Château en Forez. Bonfils était lui-même élève de Pierre Vaneau (1653-1694), sculpteur attitré d'Armand de Béthune, évêque du Puy, et chef d'une petite école régionale de tailleurs d'images aux œuvres remarquables.

A l'atelier Bonfils, Samuel avait pour compagnons Pierre Layes, Jean Marcon et surtout Robert Michel (1721-1785), mort à Madrid directeur général de l'Académie de San Fernando. Les œuvres de ce dernier, nombreuses en Espagne, témoignent autant de sa grande habileté que de son réel talent.

L'année suivante, à l'examen des travaux du 30 mars, Sénéchal, Pilon, Julien, Boizot, Stouff et Bourieff sont admis au grand prix de Rome. Le 31 août 1765, l'Académie rend son jugement : « Les suffrages comptés en présence des commissaires..., le sieur Julien, de Saint-Polien du Puy en Velay, qui a fait le bas-relief marqué H, a été jugé mériter le premier prix de sculpture[1]. »

BUSTE DE PERSONNAGE ANTIQUE
TERRE CUITE, PAR JULIEN
(Musée du Puy.)

Le Breton, dans sa notice[2] sur Julien, nous apprend que le bas-relief représentait « *Sabinus offrant son char aux Vestales, pour fuir, au moment où les Gaulois allaient s'emparer de Rome* ». Il ajoute en note : « Ce bas-relief fut placé dans la maison de Mlle Guimard, à Pantin. Il y est encore (1805). » Qu'est-il devenu ?

Quelle était la valeur de ce morceau de sculpture? Le Breton, imbu des idées de son temps, prétend y découvrir les qualités de l'antique alors en faveur. Il nous représente Julien comme le rénovateur de l'art, « se dérobant au joug bizarre de l'école ». Cette appréciation semble bien exagérée. Julien a fait de la bonne et saine sculpture, ainsi que les autres artistes de la fin du XVIIIe siècle, mais il ne peut pas être considéré comme un chef d'école.

1. Voir *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, par A. de Montaiglon, t. VII, p. 305.

2. *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Pierre Julien*, par Joachim Le Breton. Paris, Baudoin, imprimeur de l'Institut, in-12, 28 pages.

Le musée du Puy[1] possède un buste que l'on doit vraisemblablement attribuer à Julien. Cette terre cuite de 0m46 est sans doute l'exécution, grandeur nature, du personnage principal du bas-relief pour le prix de Rome. Cette œuvre prestement enlevée, pleine de naturel, est loin du style froid et conventionnel dont parle Le Breton.

Au même musée se trouve une autre terre cuite représentant *Hygie*, la fille d'Esculape; elle doit appartenir au début de la carrière de Julien. Les cheveux, en torsades cotonneuses, sont traités de la même façon que dans le buste précédent. Les lèvres entr'ouvertes ont presque la même expression; mais dans la figure d'*Hygie* elles accusent un faire un peu défectueux, une contraction moins naturelle. La pose et le drapé sont d'un maître; on les dirait imités d'une terre cuite de Pompéi.

HYGIE, TERRE CUITE PAR JULIEN

(Musée du Puy.)

Comme tous les grands prix, Julien, avant de partir pour Rome, passa trois ans à l'École des élèves protégés[2], de 1765 à 1768. Il y reçut les leçons de Louis-Michel Vanloo, nommé, en 1765, gouverneur de l'école à la mort de son oncle, Carl Vanloo. Depuis 1755 Dandré-Bardon était professeur d'histoire. L'intervention de ce peintre antiquaire, homme de lettres, fut plus nuisible qu'utile aux élèves protégés. C'est lui qui contribua beaucoup, par son

1. *Catalogue de la Section des Beaux-Arts, peinture, dessins, gravure et sculpture*, par Vibert, conservateur, 1872. — Section de sculpture, n° 38, sous le titre : *Albinus offrant*... Don de M. Experton. Julien avait chargé Lestrade, son ancien élève, d'exécuter l'œuvre en marbre. Lestrade resta possesseur du modèle et du marbre jusqu'à sa mort, en 1825. Ils passèrent à M. T***, sculpteur, dont le fils termina le marbre en 1858. Le modèle original échut alors à M. Experton.

2. *L'École royale des élèves protégés*, par Courajod. Paris, J.-B. Dumoulin, 1874, in-8°.

enseignement, à développer les idées de retour à l'antique, et quel antique que le sien! C'est lui qui, entraînant Vien et David, fournit à toute une génération d'artistes sinon l'idée, du moins les moyens d'opérer une révolution dans le goût.

Julien dut écouter modérément ces leçons : pourtant nous le verrons à Rome occupé à de nombreuses copies d'antiques, et si plus tard ses œuvres ont un reflet antique, l'esprit qui les anime semble plutôt puisé à la belle époque de la sculpture athénienne que procéder des froides statues de la Rome impériale, modèles préférés de l'école de David. Par le charme classique de ses œuvres il tiendra le milieu entre le réalisme correct et magistral de Houdon et l'idéalisme faux et déclamatoire des novateurs.

Julien a terminé ses trois années d'étude. Il ne lui manque que son brevet de grand prix de Rome pour se mettre en route vers la capitale des arts. Vanloo et Cochin font les démarches nécessaires auprès de M. le marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments, et le 6 juin 1768 le brevet est délivré [1].

Julien et son compagnon de voyage Jean Bardin, le grand prix de peinture de 1765, se mettent en route pour l'Italie et arrivent à Rome le 1er décembre 1768 [2]. Notre artiste est heureux de retrouver son ami Beauvais, son camarade d'atelier chez leur maître Coustou [3].

Pendant les quatre années qu'il passa à Rome, outre les travaux prescrits aux pensionnaires Julien exécuta, pour le président Hocquard, des copies en marbre de l'*Apollon* et du *Gladiateur*, de trois pieds de proportion. A l'époque de la Révolution ces statues furent placées au musée de Versailles. En 1869 elles se trouvaient à Saint-Cloud. Outre ces deux ouvrages, Julien avait fait des moulages sur des antiques; nous en voyons l'attestation dans son testament et

1. Archives Nationales, O^{1} 1084.

2. Arch. Nat., O^{1} 1941. Lettre de Natoire (25 janvier 1768) au marquis de Marigny. État des pensionnaires.

3. Il occupe avec cet ami un logement dans l'entresol à côté du grand escalier. Son talent est apprécié par l'un de ses camarades, l'architecte Raymond, qui le choisira plus tard pour collaborer avec Clodion, Pajou et Moitte à la décoration de la Place du Peyrou à Montpellier. En mars 1773, Julien reprend le chemin de la France comme nous l'apprend la lettre de Natoire : « Le s^{r} Julien sculpteur après avoir passé quelque temps à Rome depuis qu'il a fini sa pension, part ces jours-cy pour sen retourner en france, je vien de luy donner la gratification accoutumée. Je n'ay que du bien à vous dire de ce jeune artiste lequel a fait de très bonne études, quelques ouvrages qu'il a fait pour M. Haucart, jadis président, luy feront honneur, pour sa conduite il n'y a rien à lui reprocher. Rome, le 24 février 1773. (*Signé*) : NATOIRE.

l'inventaire après décès[1]. Il choisit Dejoux, son intime ami, pour son exécuteur testamentaire, et il ajoute : « J'espère qu'il voudra bien accepter comme une faible marque de ma reconnaissance mes plâtres moulés sur antique qui sont : 1° l'Apollon du Belvédère; 2° le Gladiateur; 3° le Germanicus; 4° Castor et Pollux; 5° l'Hermaphrodite. » Ces moulages, lorsqu'il fut procédé à l'inventaire, se trouvaient dans son second atelier, cour du Louvre.

Ces travaux considérables ne sont-ils pas pour nous une révélation? Dès maintenant Julien ne nous apparaît-il pas comme subjugué par le charme juvénile d'un corps aux belles lignes rythmiques et aux pures proportions classiques? Plus tard le *Ganymède versant le nectar à Jupiter*, le *Gladiateur expirant*, les figures d'*Erigone*, de *Léda*, l'*Amour adolescent*, *Narcisse se mirant dans l'eau*, et l'incomparable *Jeune fille à la chèvre*, tous ces morceaux ne semblent-ils pas se rattacher à ces premiers travaux? La vue des chefs-d'œuvre antiques a vivement impressionné Julien : non ces statues au geste théâtral et figé qui seront, pendant la Révolution et les premières années du XIXe siècle, regardées comme les seuls chefs-d'œuvre grecs, mais ces œuvres plus calmes où l'esprit de la belle époque artistique de l'Attique respire encore.

II

Julien, avec ses précieux moulages, est revenu en France. Son maître, Guillaume II Coustou, ayant reçu la commande du *Mausolée du Dauphin* en novembre 1766[2], travaille à l'exécution en marbre depuis 1769. Cet ensemble considérable ne sera terminé qu'en 1777, avant l'ouverture du Salon, et même à ce moment le ciseleur demande encore deux mois pour dorer les bronzes.

Les critiques s'accordent à dire que Julien a pris une part assez considérable à l'exécution du mausolée. A. de Montaiglon, dans un article paru ici même[3], conclut ainsi : « Malgré l'inscription gravée sur le fragment de la frise [*Guillaume Coustou 1777*] l'œuvre n'est pas toute entièrement de la main de Coustou; on dit que l'une des figures d'hommes, au moins, est entièrement exécutée par l'habile sculpteur P. Julien. » Revenu de Rome en 1773, Julien ne se pré-

1. Testament du 4 brumaire an XIII reçu par Me Oudinot, notaire à Paris. Inventaire après décès du sr Julien, an XIII, 1er au 29 pluviôse.

2. Arch. Nat., O1 1905[8].

3. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e pér., t. XXII (1880), p. 231.

sente à l'Académie qu'en 1776. Il est plus que probable qu'il passe ces trois années à faire avancer la commande de Coustou, un peu lent dans ses travaux. Ce labeur de simple praticien témoigne du respect et du dévouement de l'élève pour le maître; mais un prix de Rome âgé de 45 ans ne peut rester indéfiniment en tutelle.

Bien que peu encouragé par Coustou, Julien se présente à l'Académie pour être agréé. Il envoie le *Ganymède versant le nectar à Jupiter changé en aigle*. Julien subit l'humiliation rare d'un refus. Pourtant cette figure de Ganymède, même avec ses défauts, était bien supérieure au grand nombre de celles qui avaient jusqu'alors ouvert les portes de l'Académie. Nous la retrouverons légèrement modifiée au Salon de 1785, et aujourd'hui elle est loin d'être déplacée au musée du Louvre. Pourquoi cette rigueur excessive? Faudrait-il penser, comme certains semblent l'insinuer, que le maître ne voulait émanciper l'élève que lorsque ses propres travaux seraient finis?

Julien fut très affecté par ce refus. Triste et découragé, il voulait abandonner l'art pour demander l'emploi de sculpteur de proues de vaisseaux à Rochefort. Heureusement ses amis parvinrent à lui faire avoir une plus juste opinion de lui-même. Ce furent le président Hocquart, le baron de Juis, de Lyon, qui lui demandèrent l'exécution en marbre de cette même figure de Ganymède; ce furent Quatremère de Quincy, étudiant avec ou, plutôt, sous Julien dans l'atelier de G. Coustou, et enfin son digne ami Dejoux, alors à Rome.

Encouragé par eux, Julien se représente. Il est reçu à l'unanimité[1], le 25 avril 1778. Il devra exécuter en marbre, pour sa réception, la figure du *Gladiateur mourant* sur laquelle il a été agréé.

L'année suivante, à la séance du 27 mai 1779, Pigalle, recteur, présente à la Compagnie le sieur Julien, sculpteur, qui a fait apporter son morceau de réception. Les voix prises, l'Académie l'a reçu académicien. Et le 10 avril, il prend séance.

Le *Gladiateur mourant,* statue de trois pieds de proportion, se trouve au musée du Louvre, au milieu des autres morceaux de réception. Le *Saint Sébastien* de Dejoux, son sujet de réception, daté aussi de 1779, est très faible relativement à l'œuvre de Julien. D'ailleurs quel est le marbre de cette intéressante et importante série des morceaux de réception, qui soit supérieur au *Gladiateur mourant*? L'anatomie est scrupuleusement observée; le faire de l'outil rend bien la fermeté et aussi le moelleux des chairs; l'attitude générale exprime

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* par A. de Montaiglon, t. VIII, p. 332.

l'affaissement du lutteur qui sent la vie lui échapper et veut se soutenir encore quelques instants pour contempler la couronne de laurier placée à ses pieds; mais ses forces diminuent, il va défaillir et tomber pour ne plus se relever. Ce morceau témoigne d'une grande maîtrise. L'excessive rigueur de l'Académie nous a valu un des meilleurs morceaux de réception, peut-être même le meilleur.

Julien, après ces pénibles débuts, pourra maintenant, en sa qualité d'académicien, prendre part aux Salons, qui avaient lieu à cette époque tous les deux ans[1]. Sa personnalité va s'affirmer et se développer. Ses envois seront presque toujours bien accueillis.

LE GLADIATEUR MOURANT, STATUE PAR JULIEN

(Musée du Louvre.)

Au Salon de 1779, Julien exposa son marbre de réception, plus un bas-relief en plâtre, *Les Nymphes coupant les ailes à l'Amour*, et une *Tête de femme;* le livret ajoute : « Cette femme est coiffée d'un voile et couronnée de fleurs comme les jeunes filles dotées par le pape et le sacré collège à l'église de la Minerve, à Rome. »

La critique fut très favorable à Julien. Le *Continuateur de Bachaumont*[2] s'exprime ainsi : « On trouve du nerf dans le *Gladiateur mourant* de M. Julien, malgré l'abandon du corps très bien exprimé. Il possède parfaitement l'anatomie; peut-être les mains sont-elles soignées avec trop de délicatesse pour sa situation. Car cet artiste a,

1. *Notes et documents inédits sur les expositions du* XVIII*e siècle,* par J.-J. Guiffrey.
2. Tome XIII, 3e lettre, p. 264.

quand il le veut, de la douceur ou du moelleux dans le ciseau : ce que prouve sa *Tête de femme* coiffée d'un voile et couronnée de fleurs; elle est d'une suavité charmante. Les fleurs sont artistement travaillées, et le voile a presque la transparence de la gaze. »

Un deuxième critique, qui intitule son travail : *Ah! Ah! Encore un critique au Salon!* n'est pas moins élogieux : « M. Julien. Un Gladiateur mourant. Il est composé avec génie et supérieurement rendu. Ce n'est pas du marbre, c'est de la chair; c'est un malheureux qui expire, et dont on partage la douleur; en un mot, cette figure est toute âme. On ne voit pas souvent des morceaux de réception de cette force : aussi l'artiste a-t-il eu un scrutin blanc comme son marbre. »

Que sont devenues ces trois œuvres? Le *Gladiateur mourant* est au Louvre, venant de Saint-Cloud. Le modèle en plâtre est mentionné dans l'inventaire après décès. Le grand bas-relief se trouvait aussi dans l'atelier en janvier 1805, et a dû disparaître à la vente du 19 mars de la même année[1]. La *Tête de femme* n'est point portée sur l'inventaire; de son vivant, Julien dut la céder à quelque amateur. D'ailleurs au Salon suivant nous voyons un sujet à peu près semblable commandé à l'artiste par M. de Vaudreuil.

A la séance de l'Académie du 28 avril 1781, Julien fait demander l'*Atalante* pour en exécuter une copie en marbre et la fait transporter dans son atelier du Louvre[2]. S'il se dispose à exécuter une copie en marbre quelques mois avant l'ouverture du Salon, c'est que son envoi était déjà prêt.

Au Salon de 1781, Julien se trouve représenté par deux figures en marbre et plusieurs esquisses :

Figure d'Erigone, en marbre de deux pieds de proportion. Elle appartient à M. de Duplaa (ou Duplace), président à mortier du parlement de Pau en Béarn;

Tête de Vestale, en marbre de grandeur nature, appartient à M. *** (Ce marbre a fait partie du cabinet du comte de Vaudreuil);

Plusieurs esquisses sous le même numéro.

1. Catalogue de vente : *Julien statuaire, 19 mars 1805. Vente de son atelier, marbres, plâtres, terres cuites, tableaux, pastels, dessins, estampes. F.-L. Regnault, expert.*

2. L'Almanach royal nous donne pour Julien d'abord trois domiciles : rue Neuve-de-Richelieu, place de la Sorbonne, et cour du Louvre. A partir de 1784, son unique adresse est cour du Louvre. En 1787, Sa Majesté lui avait promis le premier logement libre au Louvre; Dumont l'obtint. En 1800, le Premier Consul supprime tous les ateliers et logements du Louvre. Julien fut alors logé à l'Institut.

Julien commence à être recherché par les amateurs. Le président Hocquart, le baron de Juis, le comte de Vaudreuil, lui commandent toujours des travaux. Ses protecteurs, le duc de Nivernais, M. de Buffon, le cardinal de Bernis, doivent aussi posséder de ses œuvres.

Voyons si on lui est aussi favorable qu'à sa première apparition au Salon. Il est vrai que son envoi est modeste.

Diderot, dans son *Salon* de 1781, n'adresse que des critiques à notre artiste. La *Figure d'Érigone* est « sans expression, mal dessinée ; le corps est ce qu'il y a de moins mal ». Pour la *Tête de Vestale,* « les touches y sont dures et sèches, point de noblesse ».

L'art de Julien, fait de grâces pures d'une antiquité mieux connue, ne pouvait convenir à Diderot qui ne s'est jamais prononcé d'une manière bien explicite sur son type idéal de beauté.

Le *Continuateur de Bachaumont*[1] est plus encourageant : « La *Figure d'Érigone* de M. Julien est d'une grande expression, et le marbre d'une blancheur parfaite. Sa *Tête de Vestale* exprime plus le chagrin que le recueillement ; on la jugerait moins une prêtresse de l'antiquité qu'une recluse de nos jours dont une tristesse sombre n'est que trop le fréquent attribut ; du reste, le faire en est superbe ! »

Panard au Salon est élogieux pour *Érigone :* « Belles proportions, contours agréables et voluptueux, détails gracieux, chairs d'un moelleux achevé, attitude vraie et attrayante ; sagesse et facilité de dessin, dont l'exécution aisée paraît n'avoir rien coûté au ciseau de l'artiste. »

Ces figures durent aller dans les collections particulières de leurs propriétaires. Chez le comte de Vaudreuil, au milieu de mille curiosités, on voyait des copies de l'antique, des figures modernes de Julien, de Boizot, de Clodion.

A peine deux années se sont-elles écoulées depuis l'entrée de Julien à l'Académie que, le 8 décembre 1781, il est nommé professeur adjoint, avec Berruer, Ménageot et Suvée[2].

Du mois de février 1781 au mois de décembre 1782, Julien ne prend aucune part aux délibérations de l'Académie. Il se trouvait à Lyon, comme nous l'apprend un des comptes rendus : « Aujourd'hui, 26 janvier 1782, M. Julien, sculpteur et adjoint à professeur, présentement à Lyon, ayant fait demander que la *Diane antique* soit déposée chez M. de Joux, académicien, pour en faire une copie pour lui, l'Académie accorde ladite demande. » Cette copie était probablement destinée au président Hocquart ou au baron de Juis.

1. Tome XIX, p. 316.
2. *Procès-verbaux de l'Académie*, etc.

A ce moment de son existence, Julien en a fini avec les pénibles débuts de sa carrière artistique. Son talent s'est développé; la critique lui a été favorable, il vient d'être nommé adjoint à professeur; nous allons voir sa réputation officiellement consacrée par la commande de la statue d'un des grands hommes de France. Avec le *La Fontaine,* Julien arrive au complet développement de ses qualités.

III

Une lettre, en date du 12 mai 1782[1], adressée, par M. d'Angivilliers, à M. Pierre, désigne Pajou, Caffieri, Bridan et Julien pour exécuter quatre statues de grands hommes de France pour le Salon de 1783. Dans cette lettre, M. le Directeur général rappelle à M. Pierre le projet d'engager les artistes chargés de l'exécution des statues d'en faire un petit modèle de quinze à dix-huit pouces, pour pouvoir être exécutés en porcelaine à la manufacture de Sèvres. On propose de donner de 600 à 1000 livres pour payer ce surcroît de besogne.

Comme les autres artistes choisis avec lui, Julien s'engageait à présenter au Salon de 1783 le modèle de la statue commandée, et, deux ans après, la même œuvre en marbre de dix pieds de proportion, moyennant 10 000 livres d'indemnité. Léger bénéfice; mais ces travaux n'en étaient pas moins recherchés, parce qu'ils mettaient en vue leur auteur.

Julien rentre à Paris pour travailler à son modèle du *La Fontaine*. Nous le voyons prendre part aux séances de l'Académie en décembre 1782, mars, juin, juillet, août 1783.

Le 25 août, jour habituel de l'ouverture du Salon, est arrivé. Sur le livret, nous relevons l'envoi de Julien : *La Fontaine* (avec cette notice) : « La Fontaine travaillait partout où il se trouvait. Un jour la duchesse de Bouillon, allant à Versailles, le vit le matin rêvant sous un arbre du cours; il l'y retrouva le même soir, au même endroit et dans la même attitude. L'artiste crut devoir saisir ce moment. » — Modèle de 6 pieds de proportion; cette figure doit être exécutée en marbre pour le roi;

Un Berger tuant un serpent, figure en plâtre, grandeur nature;

Un jeune Camille, tête en marbre;

Les Nymphes coupant les ailes à l'Amour.

1. Arch. Nat., O^1 1225. Table du registre des Renvois et décisions

A cette même exposition, se trouvaient le *Turenne* de Pajou, le *Molière* de Caffieri, le *Vauban* de Bridan. Voyons la critique :

Le *Mercure*[1] dit que « le *La Fontaine*, grand modèle en plâtre par Julien, est parfait. On retrouve le bonhomme tout entier dans cette figure si ingénue, si franche, si aimable ».

Le *Continuateur de Bachaumont*[2] apprécie successivement les quatre envois pour les statues des grands hommes de France. Il donne la palme à Julien : « M. Pajou a représenté Turenne semblant dans l'intention de défendre la couronne de France. On trouve indécent de faire ainsi dépendre d'un seul homme le sort d'une nation entière. Pose fière, vêtement d'un rendu fini. » Bridan, pour son *Vauban*, ne reçoit ni critique ni éloge. Le *Molière* de Caffiéri est une statue outrée, entièrement à refaire; au lieu d'un énergumène, l'artiste aurait dû représenter le comédien au sourire fin et malin. »

« Julien. Les connaisseurs s'accordent assez à regarder l'auteur du *La Fontaine*, la quatrième et dernière statue qui devait paraître cette année, comme celui qui a le mieux réussi. C'est un chef-d'œuvre pour l'expression : « La Fontaine travaillait partout... » M. Julien nous avertit que c'est ce moment qu'il a choisi. Le bonhomme, ainsi que Boileau et Racine appelaient La Fontaine, est rendu ici dans toute sa vérité. Les accessoires sont charmants. Le renard le regarde et semble s'étonner de la simplicité de celui qui l'a si bien peint et mis si finement en scène. Autour du socle de la statue sont, en bas-relief, les fables principales de cet auteur. »

L'*Impartialité au Sallon, dédiée à Messieurs les critiques présens et à venir*, dit que « le Public n'a pas voulu reconnaître Molière dans la figure de M. Caffiéri. « Il a plus accueilli La Fontaine par M. Julien ; il croit y retrouver la bonhommie, l'insouciance et la simplicité de cet inimitable fabuliste. Le sculpteur, par la tête du jeune *Camille* que l'on voit de lui au Sallon, ne laisse pas douter que l'exécution en marbre ne devienne très brillante et n'achève de mettre le dernier sceau à sa réputation. »

Les éloges sont donc unanimes et, d'ailleurs, bien mérités. Mais poursuivons et attendons l'exécution en marbre pour juger l'œuvre[3].

1. N° de septembre 1783, p. 122.
2. T. XXIV, 3e lettre, 26 septembre 1783.
3. Ici vient se placer un concours assez original ouvert à tous les sculpteurs membres de l'Académie; presque tous y répondirent. Il s'agissait d'un monument à élever aux Tuileries pour perpétuer le souvenir de la première expérience aérostatique faite à Paris. — Le 4 mars 1784, Pajou informe le Directeur général qu'il a terminé les dessins et les modèles du monument. Julien, Gois, annoncent

Une lettre[1] du 20 juin 1784, adressée par Julien à M. d'Angiviller pour lui demander du marbre, nous apprend que l'artiste va commencer l'exécution du *La Fontaine.* Il se met au travail avec ardeur; une année à peine le sépare de l'ouverture de l'exposition. Entre temps, notre artiste est nommé membre de la Commission chargée de l'examen des envois de Rome : « M. Gois, professeur; M. Julien, adjoint; M. Loir, conseiller, et MM. les secrétaires examineront demain, 30 janvier, à 11 heures, dans les salles de l'Académie, les ouvrages de l'Académie de Rome ». Le 5 février a lieu la lecture du rapport.

L'époque du Salon est arrivée; Julien envoie :

Jean de La Fontaine, figure exécutée en marbre pour le roi;

Ganymède versant le nectar à Jupiter changé en aigle, figure de marbre de 3 pieds 2 pouces de proportion (appartient à M. le baron de Juis);

L'Amour silencieux, esquisse, terre cuite.

Julien vient de produire deux œuvres donnant bien la note de son tempérament artistique : réalité épurée et poétisée dans le *La Fontaine*; forme gracieuse et rythmée dans le *Ganymède.*

La statue de *La Fontaine* est-elle un portrait du grand fabuliste? Non, probablement : Julien ne devait pas posséder de sérieux documents iconographiques sur La Fontaine. D'ailleurs, notre artiste n'est point un portraitiste ; dans son œuvre, nous ne voyons figurer aucun buste de personnage contemporain, sinon un buste officiel de Napoléon. Et cependant tous les critiques du temps saluent Jean de La Fontaine en passant devant le marbre de Julien, tant la ressemblance est parfaite. C'est que l'artiste s'est efforcé de nous donner l'âme plutôt que les traits du grand poète. Julien, cœur simple et naïf, devait nous donner un chef-d'œuvre.

L'artiste se préoccupe-t-il de trouver une belle pose académique pour son modèle? Nullement. Assis sur une sorte de petit tertre fait de pierre et de gazon; appuyé contre un arbre, où vient s'enrouler

aussi avoir terminé ce qu'ils ont imaginé; ensuite viennent des avis semblables de Mouchy, Le Comte, Berruer, Houdon, d'Huez.

Le 4 août 1785, Pierre demandait des ordres au Directeur général « au sujet des modèles : fallait-il les exposer au Salon? devait-on les payer? » Il fut répondu « qu'on ne les avait pas trouvés assez beaux pour être soumis au jugement public. » Le monument ne fut pas exécuté, et le projet tomba dans l'oubli. Julien relégua son esquisse dans un coin de son atelier; nous la retrouverons mentionnée dans l'inventaire après décès.

1. Arch. Nat., O[1] 1237. Enregistrement des lettres adressées au Directeur général.

un cep de vigne, La Fontaine, les jambes croisées, le bras droit appuyé sur une branche, le stylet à la main, tient de la gauche un rouleau de papier où il vient de tracer le sujet de ses malignes méditations : *Le Renard et les Raisins*. La tête est très expressive : le regard plonge au loin, à la fois rêveur et réfléchi, avec une pointe de malice tempérée de bonhomie ; les lèvres, à peine closes et relevées aux commissures, nous laissent entendre discrètement : « Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats. »

LA FONTAINE, PAR JULIEN

(Institut de France.)

Cette perfection de l'expression et de la pose se trouve encore accrue par la vérité du costume et la sobriété des accessoires.

La question du costume était à l'ordre du jour. Faut-il donner à un homme le costume de son temps? C'est ce qu'avait fait Caffiéri pour son *Corneille* du Salon de 1779, ainsi que Houdon pour *Tourville* au Salon suivant. Le directeur anonyme[1] d'un des journaux les plus estimés, le *Journal de Paris*, ne désapprouve point cette innovation : « Une hardiesse du sculpteur Caffiéri, ç'a été dans le rendu de la vérité du costume du temps le plus exact, de ce vêtement épais qui fait ressortir davantage l'esprit, le saillant de la physionomie. »

L'auteur des *Observations générales sur le Salon de 1783* ne peut

1. Bachaumont (dans le nº 270, 27 septembre 1779).

souffrir le costume moderne : « Convenons que rien n'est plus ingrat, pour la sculpture surtout, que notre costume. Le génie de l'artiste doit se glacer à la vue des formes bizarres de nos habillements. Des manchettes, une cravatte, des boucles, des milliers de boutons : le moyen d'ennoblir tous ces détails ! La belle Nature est comme ensevelie sous cet ajustement gothique avec lequel nous nous croyons si beaux. Sous la toge des anciens, à travers leur cuirasse, nous suivons toutes les formes de leur corps ; mais qui est-ce qui reconnaîtra le plus beau torse lorsqu'il sera enveloppé d'un juste-aucorps, d'une veste? Nos culottes ne sont pas plus propres à accuser le nu, et dans les bottes de Catinat et de Vauban les jambes sublimes de l'Apollon du Belvédère feraient la même chose pour les yeux que les deux ceps tortueux sur lesquels est enté le corps d'un bancale. Cependant l'on pourrait rendre ces costumes moins lourds et moins chargés ; ils sont même susceptibles de simplicité jusqu'à un certain point. Pourquoi ces plis si multipliés ? Pourquoi tant de mouvement dans toutes les parties de vos draperies, demanderai-je aux artistes ? Il leur sera encore plus difficile de répondre si on les interroge sur le choix des attitudes et le genre d'expression qu'ils ont donné à leurs personnages. »

Cette citation est un peu longue ; mais nous n'avons pu résister au plaisir de la donner dans sa plus grande partie. C'est bien l'enseignement nouveau des Dandré-Bardon, des Winckelmann ; c'est le programme de la future école classique; aux artistes de le suivre. Ces paroles ne vont pas rester longtemps sans écho : au Salon suivant, 1783, apparaît le retentissant tableau du *Serment des Horaces ;* la nouvelle école a trouvé son chef : c'est David.

Le bon public, en se promenant dans la cour du Louvre, s'arrête avec plaisir devant la statue de *La Fontaine*, et ne se trouve pas le moins du monde offusqué de voir notre fabuliste en longue perruque, cravate retombante, justaucorps ne dessinant point le torse, larges manchettes à boutons, culotte courte, souliers à boucles et, pour bien draper notre personnage, un large manteau laissant libre l'épaule et le bras droits, couvrant l'épaule gauche et négligemment jeté, mais non sans art, sur les genoux : plis un peu pesants, mais contribuant si bien à faire ressortir la finesse des traits.

Bientôt les fervents de l'art nouveau ne voudront plus que toge, casque, type idéal, profil grec (celui de l'Antinoüs). Nous verrons que Julien même, dans sa statue de *Poussin*, a sacrifié dans une certaine mesure à la mode nouvelle. Pour le moment, il reste naturel dans

la pose et le drapé, et se montre sobre dans les accessoires. Aux pieds de la statue, un renard et le volume des œuvres du poète ; sur le socle, un certain nombre de fables gravées en relief à peine accusé, et pas d'attribut. Cette sobriété va lui conquérir l'estime de l'auteur des *Observations* cité précédemment : « Les peintres du XII^e siècle faisaient sortir de la bouche de leurs personnages des rouleaux où étaient écrits leurs noms, ou quelques mots qui servaient à les faire distinguer et à indiquer le sujet du tableau. Cet usage ne me paraît guère plus ridicule que celui où sont aujourd'hui nos sculpteurs d'environner leurs statues d'un millier d'attributs ; des tas de bombes, des canons, des plans de fortifications sont autour de Vauban. »

GANYMÈDE VERSANT LE NECTAR
SCULPTURE PAR JULIEN
(Musée du Louvre.)

A ce même Salon Julien exposait le marbre, plus petit que nature, du *Ganymède*. Le jeune pâtre phrygien, debout, tient de la main droite une aiguière, ploie gracieusement le bras et verse le nectar dans le vase que tient la main gauche : l'aigle à ses pieds, les ailes éployées, de ses yeux de feu regarde le jeune adolescent. L'ensemble respire la grâce juvénile ; les muscles sont encore peu développés, ce qui donne au corps beaucoup de sveltesse ; les lignes sont harmonieuses et rythmées, par suite du juste balancement du corps. L'aigle est fiévreusement campé, tandis que le jeune pâtre a une attitude un peu molle.

Le *Peintre anglais au Salon de peintures*, trouve que « le *Gany-*

mède de Julien est d'une beauté ravissante, le rendu et l'exécution superbes; ses formes tiennent beaucoup de l'antique. Enfin, c'est la nature dans son beau ».

« Nous ne devons pas oublier, dit l'auteur du *Discours sur la peinture*, d'inviter les amateurs à voir dans le Salon le *Ganymède* de M. Julien, et les jeunes artistes à l'étudier; il nous a paru d'un grand fini, et dans les plus belles proportions. »

Nous savons que le *Ganymède* était la propriété du baron de Juis; en l'an x, il se trouvait à Versailles dans le musée spécial de l'école française. La Révolution dut enrichir le musée de cette œuvre, appartenant à un proscrit; actuellement elle est au Louvre.

Quant au *La Fontaine*, comme les autres statues des grands hommes, à la clôture du Salon de 1785, il fut déposé dans les magasins du Louvre, attendant sa destination[1]. A l'époque de la Révolution, on disposa du *La Fontaine* en faveur de l'Institut. On ne sait pas au juste la date de cette émigration; mais Landon nous apprend dans ses *Annales* (p. 71) qu'en 1804, c'était un fait accompli et remontant probablement à plusieurs années. Le *La Fontaine* se trouve placé dans le vestibule de la salle des séances.

Le modèle en plâtre du *La Fontaine* resta d'abord dans l'atelier de Julien jusqu'en 1802. A cette époque, notre artiste s'adresse à Lenoir pour faire placer sa statue au musée des Monuments français. Le 10 août 1802[2], Lenoir écrit au ministre, qui l'autorise à acquérir la statue pour la somme de 1 000 francs. Lorsque le musée des Monuments français fut supprimé en 1816, le *La Fontaine* séjourna dans quelque salle de ces bâtiments devenus depuis l'École des Beaux-Arts. En 1858, la Société académique du Puy, fit des démarches auprès du gouvernement pour obtenir le précieux modèle, et le *La Fontaine* lui fut accordé[3]. Il est actuellement au musée du Puy, avec la réduction en biscuit de Sèvres, donnée par l'auteur.

La réputation de Julien était désormais consacrée. Aussi voyons-nous le roi lui-même faire appel à son talent pour décorer somptueusement la Laiterie de la Reine à Rambouillet.

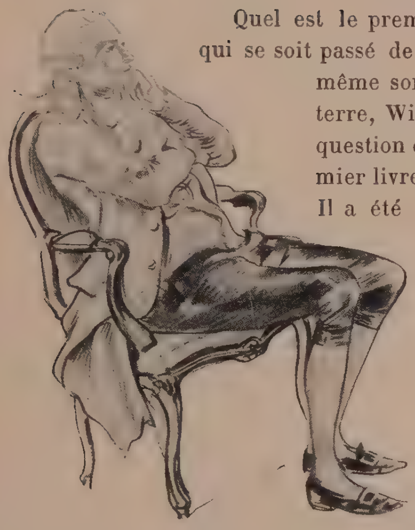
ANDRÉ PASCAL

(La suite prochainement.)

1. Voir Thiéry, *Guide des amateurs*, 1787, t. II, p. 96.
2. Voir *Inventaire des richesses d'art en France*, t. I, p. 65 et 282.
3. Voir *Annales de la Société académique du Puy*, t. XXII, p. 6.

BIBLIOGRAPHIE

UN LIVRE D'ARTISTE[1].



Quel est le premier artiste de ces vingt dernières années[2] qui se soit passé de l'intermédiaire de l'éditeur et ait fait lui-même son livre? Je parle pour la France. En Angleterre, William Morris a été l'initiateur. Chez nous, la question d'origine est plus obscure, parce que le premier livre d'artiste n'a pas été systématiquement tel. Il a été le résultat un peu du hasard, d'un simple

1. Benjamin Constant, Adolphe. Préface de Paul Hervieu, de l'Académie française. Cinquante eaux-fortes originales par Georges Jeanniot. Paris, 4, rue Picot, 1901. (L'ouvrage a, en fait, paru fin 1902.) Un vol. in-8° carré, xvi-172 p. avec 50 eaux-fortes. Tirage à 131 ex. Prix : 500, 250 et 125 francs.

2. Au xviii^e siècle, le livre d'artiste, au sens où nous l'entendons, exista, et il suffit de citer les *Éléments d'orfèvrerie* de Germain (1748-1751) ainsi que l'*Histoire des Modes et des Costumes en France*, de Moreau (1776). Mais le livre d'artiste du xx^e siècle ne doit évidemment rien à son devancier, car ce ne sont pas des considérations historiques qui ont déterminé sa naissance.

goût d'artiste qui n'a pas vu plus loin. Je ne sais s'il convient de faire état des nombreuses publications que Martial Potémont illustra et autographia le texte à l'eau-forte, notamment de 1865 à 1878 : c'étaient plutôt des albums que des livres. Après Martial, mais sans lien entre eux, M. Jacques Beltrand, en 1897, publiait un *Almanach,* entièrement xylographié, dont les illustrations étaient imprimées en couleurs à l'eau. Le tirage de cette plaquette n'a pas dépassé 18 exemplaires, malgré la justification. *The Queen of Fisches,* de Lucien Pissarro, serait davantage à prendre en considération si nous pouvions supposer que ce livre édité chez Ricketts (Ricketts est un éditeur, mais en même temps un graveur sur bois, et sa participation au livre peut être considérée comme ayant plus été celle d'un collaborateur que d'un éditeur) a eu quelque influence sur nos éditions françaises. Cela, je ne le crois pas, bien que ce volume, daté de 1894, ait figuré à l'Exposition du Livre, chez Bing, en juin 1896. Alors, à qui faire remonter l'origine du livre d'artiste ? Sera-ce à M. Georges Auriol, dans ses collaborations avec M. Henri Rivière, ne sera-ce pas plutôt à M. Lepère ?

Je pense que divers éléments et diverses circonstances ont concouru à l'élaboration du livre d'artiste : l'importance de l'illustrateur dans nos éditions d'art contemporaines; l'incompétence de tant d'éditeurs et même d'amateurs ou de Sociétés de bibliophiles; le désir, au fond légitime, de ne pas partager le bénéfice d'un effort qu'on a été seul à supporter ; le mécontentement provoqué par les réductions excessives que, pour raison d'économie, l'éditeur fait subir aux illustrations, etc. Tous ces motifs, d'ordre varié, ont amené peu à peu l'illustrateur à se substituer à l'éditeur, que, la plupart du temps, du reste, il consultait sur tous les points : choix du caractère, du format, habillage, gravure, etc.

Les Sociétés de bibliophiles, certains amateurs, faisant eux aussi des livres, pourquoi l'artiste n'en aurait-il pas fait ? Déjà, en 1890, un groupe de graveurs sur bois avait publié le premier ouvrage (le *Journal*) de la Société du Livre illustré. C'était une forte étape franchie, l'amorce tendue à tous les dessinateurs, surtout aux dessinateurs-graveurs.

M. Lepère, très entraîné par son tempérament et ses exceptionnelles qualités à comprendre le livre, posait dès 1892 sa griffe sur les *Paysages parisiens*, puis, en 1893, sur *Paris au hasard.* Mais son influence n'était pas encore prépondérante, quoique dominante. Ce n'est qu'avec *Nantes en 1900* (1900) qu'elle devint complète. Ce livre, — qui est un livre remarquable, — a tout entier été fait par lui : il a choisi la typographie, fait la mise en pages, surveillé l'impression. A la fin de la présente année paraîtra *A Rebours,* pour les Cent Bibliophiles, qu'il aura illustré, décoré, composé et tiré lui-même.

On peut donc dire que M. Lepère est l'inventeur du livre d'artiste, celui où l'artiste se substituant à l'éditeur construit tout le volume et ne se contente plus de l'éditer. Sa fonction est délicate. Il est, en effet, juge et partie. Il faut que le critique contrôle le dessinateur et prononce parfois contre lui. La question des proportions est une des plus importantes et celle que l'artiste a le plus de peine à résoudre en faveur de l'harmonie, au détriment de son dessin.

Je crois le rôle de l'éditeur nécessaire, quand cet éditeur est homme de science et de goût. Je reconnais volontiers qu'elle n'est plus utile qu'au point de vue commercial — qui, ici, nous indiffère — quand l'éditeur est incompétent. J'aime mieux alors que l'artiste se débrouille tout seul et qu'il nous donne le

volume qu'il aura choisi parce qu'il l'aura aimé, ce qui est déjà la garantie d'un certain intérêt.

Aussi, voyez ce qui s'est passé ! Après Lepère, nous avons eu, l'an dernier, *Pablo de Ségovie*, de Vierge. A peine y peut-on critiquer quelques légères erreurs de proportions et, sans doute, le choix d'un format plus grand que ne le commandait le caractère du roman. Mais quel beau livre, dans son ensemble ; comme

ÉTUDE POUR UNE DES PLANCHES D' « ADOLPHE »
DESSIN PAR M. GEORGES JEANNIOT

les illustrations jouent à l'aise dans la page et combien elles conservent leur saveur, cet esprit endiablé, cette belle humeur de farce ensoleillée ! Ni l'édition Bonhoure, ni l'édition Unwin, éditions d'éditeurs, n'avaient si bien rendu Vierge que l'édition Vierge elle-même.

Aujourd hui, c'est *Adolphe* qui paraît, illustré par M. Jeanniot et, dans quelques mois, les *Liaisons dangereuses*, avec des eaux-fortes en couleurs, par le même. Avant, nous aurons eu un ouvrage en étroite collaboration de MM. Béjot et Huard : *Les Bateaux de Paris*. Il semble donc bien qu'il existe un courant qui pousse les artistes à faire des livres, à se transformer en metteurs en œuvre de textes. Ils manifestent ainsi une tendance à supprimer l'intermédiaire entre leur

pensée et le public. Au point de vue des principes, je le répète, je ne leur donne pas raison : il faut un spécialiste pour combiner les divers éléments d'un livre en vue d'un ensemble harmonieux et logique, comme il faut un général à la tête d'une armée. Au point de vue du fait, force m'est d'avouer que, jusqu'à présent, les généraux improvisés n'ont point été malhabiles. Mais, ce n'est pas l'initiative des bons artistes que je redoute, c'est celle des médiocres et des pires. Attendez-vous à les voir pousser comme chiendent à l'ombre protectrice des grands sommets. Le « panurgisme » des bibliophiles leur promet une moisson dorée qui les tentera plus que le besoin de « s'exprimer directement ».

***

Ceci dit, j'arrive à parler d'*Adolphe*, le livre du dernier *condottiere* en date. Deux points sont à examiner : la typographie, l'illustration.

Reconnaissons, tout d'abord, que la typographie est en parfait accord avec l'illustration. C'est un point capital, puisque l'« œil » du livre en dépend. Elle est, en outre, en concordance avec l'époque où se passe le roman, fin du règne de Louis XVI, et avec celle où il fut écrit (première édition : Londres, 1815). A défaut du Didot, épuisé, un néo-Didot réunissait donc toutes les qualités désirables.

Si nous nous plaçons sous un autre angle, celui du caractère de l'ouvrage que Sainte-Beuve appelait « un *René* plus terne et sans rayons, *mais non moins rare*, qui n'a pu être écrit qu'à la date d'une civilisation très avancée, à l'arrière-saison d'une société factice qui avait tout analysé, qui avait raffiné sur les passions », il nous semble que peut-être une typographie plus déliée que ce néo-Didot assez solide et quelque peu lourd aurait été un choix meilleur encore.

Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que c'est le texte qui doit être le point de départ du livre et tout commander : typographie, format, illustration. Or, se préoccuper, dans le choix d'une fonte, de l'époque où se passe le roman et de celle où il a paru, est une considération si évidemment secondaire que s'il s'était agi d'éditer un Virgile, on eût difficilement découvert l'œil typographique du siècle d'Auguste. Mais ceci est une observation plus qu'une critique; que d'éditeurs auraient moins bien trouvé que M. Jeanniot!

En ce qui concerne l'illustration, devant une si admirable conscience, devant une probité si totale, une intelligence si vive, une distinction si soutenue, je n'éprouve plus qu'un sentiment « qui me fait tomber, comme une sotte grue, du haut mal de l'admiration ». La phrase est, je crois, de Chateaubriand.

Elle est, en effet, admirable, cette conscience d'artiste qui lui a fait chercher, dans près de deux mille dessins, les cinquante qui devraient être transcrits à l'eau-forte! J'ai feuilleté ces cartons remplis de croquis, d'études d'expressions et de gestes, de dessins entièrement achevés, puis refaits cinq, six, dix fois pour arriver à la note exacte, et je déclare qu'un tel effort, venant d'un homme si naturellement, si *facilement* artiste, est la plus grande preuve qu'il puisse donner de sa propre valeur, de son sens critique, du châtiment de son goût.

Ces dessins d'*Adolphe* — ceux qui ont passé dans le volume — sont délicats et fermes, d'une écriture claire, précise, élégante; le geste y est expressif, l'attitude, les physionomies concordantes. Ce sont bien des dessins *français*, par tout ce qu'ils ont de net et d'harmonieux, par leur arabesque décorative, leur senti-

ment visible et discret, par leur mesure, autant que par leur justesse et la sensibilité qu'ils témoignent. On a voulu relever, ici et là, quelques influences. A qui n'en trouve-t-on pas? L'essentiel est que l'on reste soi, et Jeanniot, comme Legros, comme Chéret et Helleu, ces deux originaux, si différemment inspirés de Watteau, est bien lui-même toujours.

Ces illustrations ne sont point seulement remarquables par leur caractère artiste, elles le sont encore par leur adaptation au livre. L'illustrateur, employant l'eau-forte, l'a fait à la façon de ses prédécesseurs du XVIIIe siècle. Pas une seule fois il n'a oublié qu'il n'exécutait pas une estampe, mais une illustration, qu'il devait accorder le blanc et noir de la page imprimée avec le blanc et noir de sa gravure, qu'il les devait équilibrer l'un par l'autre et se bien garder d'encombrer par des teintes la totalité des blancs du papier[1]. » Les lumières sont franches, les tailles nettes; parfois, un grain léger ou de rapides accents à la pointe sèche viennent colorer le morceau, mais dans l'ensemble il n'y a que des traits cursifs cernant des blancs, et, sans que la nature du procédé soit en rien dissimulée, c'est la préoccupation de réunir l'aspect du bois avec la chaleur, la vibration de l'eau-forte, qui paraît avoir été celle de l'artiste.

ÉTUDE POUR UNE DES PLANCHES D' « ADOLPHE »
DESSIN PAR M. GEORGES JEANNIOT

Une telle œuvre ne plaira pas — et je l'en loue — aux amateurs de fignolage, qui n'ont de sympathie que pour le maniéré, pour les fondants d'un Boisson et d'un Champollion!

« Le public, écrivait Duranty en 1876[1], n'admet guère et ne comprend que la correction, il veut le fini avant tout. L'artiste, charmé des délicatesses et des éclats de la coloration, du caractère d'un geste, d'un groupement, s'inquiète beaucoup moins de ce fini, de cette correction, *les seules qualités de ceux qui ne sont point artistes*[2]. »

Adolphe n'aura pas à souffrir cette indignité. Il a déjà fait son chemin. Il aura eu la faveur exceptionnelle d'être apprécié des bibliophiles avertis et des artistes. Cela montre la distance parcourue depuis qu'écrivait Duranty; nous allons peut-être assister à une rénovation du goût; il faut noter ce symptôme et remercier M. Jeanniot, ainsi que quelques autres, de l'avoir provoqué.

CLÉMENT-JANIN

1. Bracquemond, *Étude sur la gravure sur bois et la lithographie*, 1897.
2. Duranty, *La Peinture nouvelle*, 1876, p. 33.

L'HISTOIRE PAR LES MONNAIES. — ESSAIS DE NUMISMATIQUE ANCIENNE par Théodore Reinach[1].

Les « arts mineurs » jouent un rôle de plus en plus important dans l'histoire de l'antiquité. Tour à tour les vases peints, les terres cuites, les pierres gravées, sont venus réclamer leur place dans l'outillage scientifique de l'archéologue moderne. Il est tout naturel que les monnaies demandent à jouer leur partie dans ce concert. Des savants illustres comme F. Lenormant s'étaient déjà voués à la tâche d'en faire comprendre l'intérêt. M. Théodore Reinach, que ses multiples travaux ont depuis longtemps amené à l'étude de la numismatique, vient à son tour plaider une cause dont personne ne contestera la justesse. Il montre que, par une étrange anomalie, cette science, qui est la plus ancienne en date, n'a pas réussi à prendre la même extension que les autres. Pourtant elle comprend deux éléments qu'on trouve réunis rarement sur le même monument : un intérêt historique, un intérêt artistique. Elle a aussi pour elle le nombre, puisque l'on compte par centaines de mille tous les petits monuments qui nous sont parvenus. Elle a encore la sûreté de la chronologie par les points de repère qu'offrent les légendes ou les figures qui y sont gravées. Elle a même la commodité du maniement, puisque chaque collectionneur a la facilité de réunir dans un casier peu volumineux l'histoire de vastes régions ou de plusieurs siècles. On peut donc s'étonner de ne pas voir plus répandus dans le monde savant le goût et la pratique de la science numismatique.

Le titre du livre, *L'Histoire par les monnaies*, indique à quelle partie de cette démonstration l'auteur s'est attaché spécialement. La tentative n'est pas nouvelle, puisqu'en 1665, le fils du célèbre Guy Patin, Charles Patin, publiait une *Introduction à l'Histoire par la connaissance des médailles*. Dans les deux premiers chapitres : « De la dignité des médailles » et « De l'usage des médailles », on retrouverait des arguments semblables à ceux de M. Reinach. L'auteur se plaint même déjà que les savants n'attachent pas une suffisante attention à ces petits monuments. Mais on pourrait juger, en comparant les deux livres, des progrès immenses que la critique historique a faits depuis deux siècles. Il n'y avait pas de méthode d'analyse ni d'information. On étudiait un objet isolément. On ne savait pas, par le système des comparaisons et des groupements, en faire jaillir la lumière des faits.

L'ouvrage de M. Reinach n'est pourtant pas un livre de doctrine. C'est un recueil d'articles et de mémoires antérieurement publiés, mais qui tous ont été soumis à une revision sévère, et parfois totalement remaniés. L'ordre chronologique adopté pour le classement des articles permet de descendre dans la suite des temps et de passer en revue, dans un ordre logique, les différentes périodes de la fabrication monétaire. Le premier chapitre, qui réédite une leçon d'ouverture

1. Paris, Leroux, 1902. Un vol. in-8, 277 p., avec 16 figures et 6 planches.

faite à la Sorbonne, expose dans son ensemble la doctrine de l'auteur. Il définit la numismatique : la science qui étudie et classe les monnaies anciennes en vue de les faire servir à la connaissance de l'histoire. Il examine successivement ce que les monnaies nous apprennent sur la chronologie, la géographie, les faits politiques et la succession des dynasties; comment elles tracent en raccourci une histoire complète de l'art; comment elles aident à reconstituer des œuvres perdues, à restaurer avec certitude des statues mutilées; enfin, de quelles idées religieuses elles sont l'écho encore vibrant. Cette leçon, accompagnée de figures, est certainement un des meilleurs résumés qui aient paru sur l'utilité de la science numismatique. Elle mérite d'être lue par tous les jeunes gens qui se destinent aux études archéologiques; elle leur démontrera la nécessité de ne pas négliger un domaine aussi vaste de l'histoire ancienne.

Je puis apporter à l'appui de l'exposition si lumineuse de M. Th. Reinach les souvenirs de ceux qui ont approché de près un des plus fins connaisseurs de notre temps, Adrien de Longpérier. J'ai souvent entendu dire qu'il se vantait de posséder, avec la numismatique, un point de repère, une sorte de pierre de touche pour juger toutes les antiquités qu'on lui apportait, de quelque nature qu'elles fussent. Mis en présence d'une sculpture, d'un bronze, d'une terre cuite ou d'un vase, il comparait mentalement les formes qu'il avait sous les yeux avec celles des médailles qu'il connaissait à fond; il diagnostiquait ainsi, avec une sûreté qui faisait l'étonnement de son entourage, la date ou la provenance d'un objet. Comme Socrate, il avait son démon, qui lui parlait à l'oreille, et c'était le bon génie de la numismatique.

Ce fait suggère pourtant une réflexion qui expliquera peut-être pourquoi les archéologues manifestent une sorte d'indifférence pour ces petits disques de métal. Je parle des historiens de l'art, car les écrivains de l'histoire politique sont sans excuse quand ils négligent de recourir à des documents si précis. Comme le remarque M. Th. Reinach lui-même, la gravure en médailles est, dans l'antiquité, un art officiel contrôlé par l'État, astreint à des règles sévères. Non seulement l'espace lui est très limité pour placer des figures, non seulement toute composition un peu vaste lui est d'avance refusée, mais les marques mêmes, les symboles, les représentations de dieux, de personnages ou d'animaux lui sont imposés par des conditions qui dépendent de la cité elle-même, non de l'artiste. C'est un art de commande et, par là même, un peu froid. Il n'a pas beaucoup d'invention ni d'originalité. Il est maître absolu de l'exécution; il peut la rendre délicate, vigoureuse, pittoresque même et exquise, et il n'y manque pas, puisque les Grecs ont produit là comme ailleurs des chefs-d'œuvre. Mais on y chercherait vainement ces qualités d'indépendance, cet imprévu et cette liberté qui charment dans tant d'autres œuvres de la plastique ou de la peinture. C'est bien, comme on l'a dit encore, une « grammaire de l'art grec ». C'est pourquoi Longpérier, qui savait cette grammaire sur le bout du doigt, s'en servait à merveille. D'autres, moins avisés ou moins patients, trouvent ennuyeux de l'apprendre. Je ne dis pas qu'ils aient raison.

Dans l'histoire des origines de la monnaie, l'auteur me paraît avoir élucidé avec beaucoup de sens l'histoire du roi d'Argos Pheidon, qui a été embrouillée et obscurcie à plaisir par des textes contradictoires. Les Grecs lui attribuaient l'invention de la monnaie, tradition qui semble inspirée par une vanité argienne

plus que par la vérité, car il est démontré que les monnaies frappées à Égine sont, en Grèce, les plus anciennes, et que les Lydiens d'Asie Mineure ont été les vrais inventeurs du métal frappé ayant cours forcé pour remplacer le troc des marchandises réelles. Pheidon avait seulement introduit dans le Péloponèse un système régulier de poids et mesures et mis en usage, pour les paiements, une unité monétaire qui fut une sorte de barre ou de broche en fer, du poids de 600 grammes. Ainsi s'explique le texte de Plutarque sur la fameuse monnaie de fer lacédémonienne, si lourde, que pour transporter une somme d'environ mille francs il fallait atteler une charrette à deux chevaux : c'est que les Spartiates, respectueux du passé, avaient conservé jusqu'au temps d'Alexandre le Grand ce genre de monnaie créé quatre siècles auparavant, c'est-à-dire à une époque où la valeur du fer était encore assez grande pour constituer un véritable étalon et servir commodément à des transactions. Rappelons-nous d'ailleurs, comme le dit M. Th. Reinach, la charge énorme que représentent encore pour nous quelques milliers de francs payés en pièces de cent sous ! Un texte d'Aristote nous fait savoir que le temple d'Héra, près d'Argos, conservait plusieurs de ces barres, de ces ὀβελίσκοι en fer, consacrés par Pheidon lui-même à la déesse protectrice du royaume. Nous aurions là le plus ancien exemple de la conservation officielle des étalons-types placés sous une sauvegarde religieuse, comme aujourd'hui sous celle de l'État. On connaît aussi un décret d'Athènes qui prescrit de déposer des mesures-types dans un temple de l'Acropole, en un lieu secret et inaccessible, afin qu'elles puissent servir en cas de destruction des étalons publics. A Lébadée, une « règle en pierre », un *canon,* était déposée dans le temple. Pareil usage se retrouve chez les Romains et chez les Hébreux.

M. Th. Reinach ne pouvait manquer, au cours de ses recherches, de s'arrêter devant les magnifiques médailles que les ateliers grecs de Sicile ont produites au v^e et au iv^e siècle avant notre ère. Après une étude technique sur la valeur relative des métaux monétaires employés dans l'île, or, électrum, argent, cuivre, il publie d'admirables décadrachmes d'Agrigente, en argent, qui peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de l'art grec. Nous sommes heureux de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs une de ces belles monnaies, que M. Reinach a eu la bonne idée de faire agrandir, pour permettre de mieux apprécier tous les détails de la composition (pl. IV de son *Histoire*). Rarement l'art des animaliers a poussé aussi loin la science des attitudes que dans cette pose de deux aigles debout sur le corps d'un lièvre qu'ils déchirent : le contraste des deux têtes, l'une renversée et lançant peut-être un cri d'appel, l'autre baissée et couvant sa proie d'un regard fixe, est une trouvaille de grand artiste ; la superbe envergure des ailes déployées qui couronnent le groupe et remplissent le champ, les petits détails pittoresques du rocher, de la cigale, complètent harmonieusement l'ensemble qui évoque aussi le souvenir de ces belles estampes où l'art japonais a su fixer, en traits inoubliables, la silhouette de l'aigle captif ou de l'oiseau fondant du haut des airs. Je crois que le motif a une origine picturale et ancienne ; il figure sous une forme analogue, mais moins belle, sur une hydrie peinte du Louvre appartenant à la catégorie ionienne du vi^e siècle (album des *Vases antiques du Louvre*, pl. 52, E 698).

Si l'on veut comprendre la mobilité extrême de l'esthétique grecque et juger de quel réalisme elle s'est montrée capable, après avoir créé tant de formes

idéales, on tournera quelques pages et l'on regardera à la planche VI les têtes du roi Mithridate Philopator et de son épouse-sœur Laodice, que nous reproduisons en lettre. C'est une autre face de l'art monétaire, mais non moins puissante, non moins digne d'admiration. Les deux figures, homme et femme, sont traitées avec un souci implacable de la vérité; la physionomie un peu épaisse, mais énergique, du roi, la laideur sans trivialité de la reine, leurs traits déjà marqués par l'âge, en font d'excellents spécimens du portrait au IIe siècle avant notre ère.

Le nom d''Ακράγας, inscrit sur la monnaie d'Agrigente et désignant le lieu de la frappe, a inspiré à M. Reinach un piquant article intitulé : « Acragas ou le Pirée pris pour un homme ». Pline, en effet, nomme un ciseleur de ce nom à côté de Boéthos et de Mys ; il lui attribue des coupes ornées de figures de Centaures et de Bacchantes, de scènes de chasse. Or, ce nom, qui est celui d'un fleuve et d'une

DÉCADRACHME D'AGRIGENTE (AGRANDISSEMENT A 1 1/2)

(Cabinet de Munich.)

ville, paraît bien bizarre et anormal quand il est porté par un homme. Comme il existe dans nos musées, en particulier au Louvre, des coupes d'argile dont le fond a été décoré d'un emblème monétaire, surmoulé sur une monnaie réelle, on peut en déduire l'existence de vases semblables, en argent ou en or, que l'on ornait de véritables pièces de monnaie. La patère de Rennes, au Cabinet de France, atteste cet usage pour l'époque romaine. On aura donc montré à quelque voyageur (plus tard copié par Pline) des coupes de ce genre incrustées de monnaies d'Agrigente, et on aura cru que l'inscription 'Ακράγας était une signature d'artiste. Et voilà un nouveau nom ajouté à la liste des toreutes célèbres! M. Th. Reinach demande qu'on lui retire ses droits civiques. La démonstration est jolie et me paraît assez convaincante. Pourtant elle a rencontré des contradicteurs, car je lis dans une thèse de doctorat présentée à Bonn en 1894 que l'auteur se proposait de discuter oralement la proposition de M. Th. Reinach et de prouver l'existence d'Acragas [1] : mais je ne sais sur quels arguments il s'est fondé.

1. J. Dragendorff, *De vasculis Romanorum rubris* (*Dissertatio philologa*). Bonn, Carl Georg, 1894, p. 36, n° VIII.

Dans un chapitre sur les stratèges d'Athènes considérés comme magistrats monétaires on trouvera la solution vraisemblable d'un problème difficile qu'on avait essayé de résoudre par différents systèmes. Certains savants allemands, MM. Preuner et Kirchner, n'ont pas admis cette explication; mais personne n'a encore proposé d'hypothèse plus plausible.

C'est encore une correction très ingénieuse, apportée à un texte connu de Pline sur la Vénus accroupie de Dédale, que d'avoir rétabli, d'après la leçon même des manuscrits, le nom à forme bithynienne de ce sculpteur, qui s'appelait en réalité Dœdalsès.

On voit combien sur tous sujets la curiosité active de M. Th. Reinach est en éveil : les monnaies ne lui sont qu'un prétexte pour pousser des pointes sur le terrain de la paléographie, de l'épigraphie, de l'histoire politique, artistique et littéraire. Sa vaste érudition est toujours prête et, si ce n'est son propre frère, je ne connais personne plus remarquable par l'universalité des connaissances. En lisant, par exemple, son étude sur « une crise monétaire au IIIe siècle de l'ère chrétienne » d'après une inscription grecque de Mylasa, on sera étonné de voir mettre à contribution avec tant d'aisance des sciences si diverses : littérature, épigraphie, linguistique, histoire des institutions, droit, numismatique. On aurait même pu y trouver un peu de musique grecque, si le commentaire y avait prêté!

Je recommande en terminant, aux personnes qui ont visité Athènes, le chapitre sur le Syrien Philopappos, dont le tombeau ruiné s'élève encore au sommet de la colline qui fait face à l'Acropole et d'où l'on découvre une admirable vue sur la mer et les monts de Salamine. M. Th. Reinach fait revivre la destinée bizarre et mélancolique de ce dernier descendant d'une race royale. Ses ancêtres régnaient sur la Commagène et faisaient remonter leur origine jusqu'au grand Darius, fils d'Hystaspe. On suit pendant sept siècles les destinées de cette famille qui s'allie aux plus illustres dynasties asiatiques. Puis viennent les heures de détresse, l'invasion des légions romaines, la réduction du royaume en province de l'Empire. Le dernier roi dépossédé se réfugie à Rome; son petit-fils, C. Julius Antiochos Epiphane Philopappos, s'établit comme particulier à Athènes, où il se signale par de telles largesses qu'il reçoit le titre de citoyen d'Athènes et qu'après sa mort la cité reconnaissante lui élève un magnifique mausolée, surmonté de trois statues assises et d'un bas-relief triomphal où le bienfaiteur apparaissait dans un quadrige, revêtu des ornements consulaires et entouré de licteurs. « Singulière ironie de la destinée, écrit l'auteur. De tous les fleurons de la couronne des Antiochos, le seul qu'ait conservé et recouvré leur dernier descendant est le titre de citoyen d'Athènes... Là repose ce roi en exil, plus sûr de la durée de sa mémoire que bien des monarques morts sur le trône, car tant que le culte de la beauté amènera des pèlerins en Grèce, quelque chose de la lumière qui descend de l'Acropole s'arrêtera sur la tombe du seizième descendant d'Oronte le Bactrien. »

E. POTTIER

L'Imprimeur-gérant : André MARTY.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.

L'EXPOSITION DES ARTS MUSULMANS

A L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Londres voit chaque printemps s'ouvrir une exposition d'art à laquelle chaque amateur apporte sa contribution personnelle. C'est au Burlington fine Arts Club que ces expositions ont généralement lieu ; et certaines ont eu un assez vif et franc succès pour déterminer ceux du continent que la chose intéressait à un titre particulier à faire le voyage. Espérons que dans des circonstances semblables la réciproque sera vraie.

Ce n'est pas la première fois qu'on tente à Paris de faire une exposition des arts de l'Islam. La section que l'on y avait consacrée à l'Exposition Universelle de 1878 est demeurée présente à la mémoire de ceux qui la visitèrent, et la *Gazette des Beaux-Arts* chargea alors M. Lavoix d'en rendre compte à ses lecteurs[1]. Il y avait là des merveilles que M. Lavoix étudia complaisamment, et qu'on ne reverra plus, car, depuis lors, les collections qui avaient contribué à former ce bel ensemble ont disparu, se sont dispersées aux quatre coins du monde après la mort de leurs possesseurs. Il suffit de citer les collections d'Albert Goupil, de Leroux, de Piot.

Une seconde tentative fut faite en 1893; c'était alors M. Marie,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XVIII, p. 769.

conservateur du musée d'Alger, qui s'en était chargé, et qui organisa au premier étage du Palais de l'Industrie une exposition où l'on usa malheureusement de trop de complaisance, et qui en majeure partie ne révélait de l'Orient que ce qu'un touriste un peu curieux pouvait en avoir connu dans les divers bazars du Levant.

L'exposition qui vient de s'ouvrir dans les nouveaux locaux, si bien aménagés et si gais, de l'Union centrale des Arts décoratifs, au pavillon de Marsan, s'est gardée de ce défaut. Exclusivement composée de collections particulières, auxquelles sont venues s'adjoindre, sans s'y mêler, les anciennes collections du musée, elle n'a accepté des amateurs que ce qui pouvait contribuer à former un ensemble remarquable, soucieuse de ne montrer de cet art merveilleux que les réalisations parfaites. Que les collections particulières répondissent à cet appel, il n'était pas permis d'en douter. Est-ce que leurs possesseurs ne font pas toujours avec bonne humeur ces sacrifices nécessaires à l'éducation commune? Et c'est ainsi que, pour deux mois, se trouvent réunis au pavillon de Marsan à peu près tout ce que Paris contenait de merveilleux objets des arts resplendissants de l'Orient musulman.

Toutes les séries s'y trouvent représentées, quelques-unes avec un éclat tout particulier, les cuivres incrustés d'or ou d'argent par exemple, la céramique, les tissus et les tapis. M. Max van Berchem, membre de l'Institut archéologique du Caire, et M. Huart, professeur à l'École des langues orientales, ayant bien voulu consentir à relever, le premier les inscriptions arabes, le second les inscriptions persanes, il fut possible d'imprimer en temps utile un petit catalogue descriptif qui a trop souvent manqué aux expositions de ce genre, et qui peut rendre quelques services.

Sans prétendre faire une étude complète de toutes les séries qui se trouvent ainsi réunies, je me bornerai à signaler ici les monuments principaux qui en sont comme les sommets, spécialement parmi les ivoires, les cuivres, la céramique et les manuscrits, qui, par leurs inscriptions et les indications épigraphiques qu'ils contiennent, sont monuments indispensables à connaître pour quiconque s'intéresse à l'histoire de leurs pays d'origine.

Le plus ancien monument d'ivoire qu'ait pu présenter cette exposition est un petit coffret décoré d'ornements empruntés à la fleur, très stylisés, et assez profondément sculptés, tels qu'on les rencontre sur les grands coffrets des cathédrales de Pampelune et de Palencia,

et comme un petit panneau, fragment d'un autre coffret, nous le montre également (collection de M. Alfred André). Sur un bandeau supérieur court une inscription d'une merveilleuse netteté, en beaux caractères coufiques, donnant le nom de la ville de Zahra (vieille Cordoue) et la date de 355 de l'hégire, c'est-à-dire 966 de l'ère chrétienne. Cet objet infiniment précieux avait été acquis à la vente de La Béraudière par M. Chabrières-Arlès.

D'Espagne encore sont une boîte ronde et une poignée d'épée ou de poignard appartenant à M^me^ la comtesse R. de Béarn. La boîte est décorée de compartiments où sont sculptés en bas-relief des branches dressées ou retombantes, des oiseaux, des gazelles les cous enlacés, et sur un bandeau supérieur des quadrupèdes affrontés et des masques humains. La largeur de l'exécution et le style apparentent cette pièce à celles du x^e^ ou du xi^e^ siècle. Le couvercle, qui porte une inscription circulaire banale, ne paraît pas du même travail, et peut fort bien avoir été rapporté deux ou trois siècles plus tard.

M. Doistau a bien voulu prêter deux ivoires tout à fait admirables, qui reflètent si bien l'esprit de la décoration arabe, qu'on peut supposer qu'ils ont été travaillés pour l'Église par des Maures. Ce sont deux larges bras de croix où dans des frises de rinceaux passent des animaux d'une charmante exécution. Pour rencontrer semblable beauté décorative dans un ivoire roman du xii^e^ siècle espagnol, il faudrait revoir la magnifique croix provenant de Saint-Isidore-de-Léon, aujourd'hui déposée au Musée archéologique de Madrid.

D'Espagne également sont deux boîtes, toutes deux du xiv^e^ siècle, la première à M^me^ la marquise Arconati-Visconti, décorée sur sa face antérieure de lièvres et de paons dans des rinceaux de feuillages sculptés, l'autre à M^me^ Chabrières-Arlès, ayant un couvercle bombé et des ferrures d'argent niellé.

Un peu plus ancien peut-être, et de la fin du xiii^e^ siècle, un coffret rond appartenant à M. Peytel, décoré de plusieurs frises superposées, l'une d'entrelacs, l'autre d'inscriptions de caractères arrondis à formules banales, et à formules protocolaires indiquant un souverain musulman d'Espagne, ainsi que d'une frise d'ornements en réseaux.

Il est une série d'ivoires non plus sculptés, mais peints, dont on ne saurait dire s'ils sont espagnols ou syro-égyptiens. Leur fréquence en Espagne ne saurait être considérée scientifiquement comme une origine certaine. M. Octave Homberg a bien voulu prêter deux petites boîtes tubulaires de ce genre. La plus intéressante est décorée d'une frise de cavaliers peints d'une couleur noirâtre relevée

d'un peu de poudre d'or; l'autre boîte offre des médaillons renfermant des animaux peints de ce même trait un peu verdâtre.

Deux petits ivoires, appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild, sont importants, car, avec des détails très particuliers, ils nous offrent des inscriptions à dates certaines, et peuvent ainsi servir de points fixes autour desquels il sera permis de grouper des objets analogues.

C'est une boîte tubulaire à couvercle tout ajouré d'étoiles, et à la partie supérieure de laquelle court en frise une inscription aux nom et titres du sultan Mamlouk Malik Salih, fils du sultan Muhammed (1351-1354). Nous voici donc devant un objet d'ivoire très vraisemblablement fabriqué au Caire au milieu du XIVe siècle.

Un coffret carré, travaillé en marqueterie d'ivoire, de laque et de bois de couleur, offrirait quelque incertitude, car ce sont des techniques générales à bien des pays d'Orient, si deux inscriptions finement gravées dans l'ivoire ne venaient nous donner des renseignements précis. Au bas d'un des côtés extérieurs, sur une petite plaque, se trouve la signature de l'artisan : Ahmed de Brousse. Et, à l'intérieur du couvercle, une belle plaque porte ceci : « Fait pour le trésor du sultan Bajazet II, fils du sultan Mahomet II, en 888 de l'hégire [1483] ». Nous sommes donc certains de connaître ainsi un objet impérial d'ivoire, fabriqué en Turquie ou en Asie Mineure par un artiste de Brousse.

De nombreuses petites plaques d'ivoire portant de belles inscriptions, qu'on a pu réunir, témoignent de l'habileté des ouvriers du Caire; elles faisaient partie de ces belles portes à dispositions polygonales, en bois de cèdre ou de mélèze, enrichies d'incrustations d'ivoire, qui sont parmi les plus surprenants travaux d'ébénisterie qu'on ait jamais pratiqués. Grâce à Mmes de Blignières et Delort de Gléon, grâce à MM. Ambroise Baudry et Henry Dallemagne, l'Exposition a pu montrer quelques-uns de ces beaux bois.

Les cuivres incrustés d'or et d'argent sont d'un intérêt considérable pour l'archéologie, car, indépendamment de la beauté de leur travail, ils portent presque toujours des inscriptions. Ces inscriptions, qui sont très souvent banales, sont des formules de souhaits ou de bénédiction. Mais, aussi parfois, elles renferment un nom de sultan, une date, et même le nom de l'artisan et celui de sa ville d'origine. Il est très rare que tous ces éléments se trouvent réunis sur la même pièce ; ce serait trop beau. Mais enfin cela se rencontre : qu'il me suffise de citer le koursi de Kalaoun du Musée arabe du Caire.

J'avais déjà, dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1], tenté un classement des cuivres arabes, d'après les pièces les plus remarquables, artistiquement et épigraphiquement, qui nous fussent alors connues. J'avais proposé un classement en trois familles : Mossoul, Égypte et Perse ; et nulles recherches nouvelles n'autorisent à en proposer un autre. Mais je répète que le classement ne saurait être rigoureux, qu'il faut lui laisser un peu de flottant, attendu que très fréquemment les cuivres de Mossoul doivent se confondre avec ceux de Syrie, et qu'il en est de même des cuivres égyptiens, pour lesquels la confusion est également possible avec certains cuivres syriens, et du Yémen. Il ne serait même pas impossible qu'on arrivât à délimiter plus rigoureusement les cuivres du Yémen et à préciser les caractères d'une série de pièces qui présentent de grandes analogies, portant des inscriptions de sultans du Yémen, et qu'on sait y avoir été toutes trouvées par l'opiniâtre recherche de M. Delort de Gléon qui, du Caire, envoyait chaque année un homme à Sana avec mission très précise. La tête de cette nouvelle série serait naturellement l'admirable plateau que M. Delort de Gléon a jadis offert au musée du Louvre.

AIGUIÈRE EN CUIVRE
ASIE CENTRALE, PREMIERS TEMPS DE L'HÉGIRE
(Collection de M. Sarre.)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XXII, p. 462, et t. XXIII, p. 119, où sont reproduits plusieurs objets figurant à l'exposition.

Quelques pièces de cuivre nous ont été du moins révélées par cette exposition qui méritent d'être signalées, en dehors de celles que nous avions déjà publiées. La plus ancienne, et à coup sûr d'un intérêt considérable, est une aiguière que M. Sarre, dont la collection est si remarquable, a bien voulu envoyer de Berlin. D'une forme tubulaire, portée sur quatre pieds bas, munie d'une anse en forme d'S, elle porte sur son rebord un décor de grands rinceaux en relief. Quelle date donner à cette pièce ? M. Sarre, si compétent en tout ce qui touche les choses de l'Orient, la croit sassanide; elle ne peut en tout cas pas être avancée plus qu'aux premiers temps de l'hégire, et dans cette hypothèse serait le cuivre arabe le plus archaïque qui existe. Nous sommes infiniment reconnaissant à M. Sarre d'avoir bien voulu nous permettre de la publier aujourd'hui dans la *Gazette*.

J'avais noté comme caractères particuliers des cuivres les plus anciens de Mossoul l'ornement repoussé en relief, dérivé peut-être des monnaies de cuivre, qui, au XII^e^ siècle, avaient remplacé à Mossoul les monnaies d'argent. Et j'avais cité comme monument à date certaine offrant ces caractères, une petite aiguière de la collection de M. Piet-Lataudrie. J'ai la bonne fortune de publier aujourd'hui cet objet capital, portant sur le col un petit lion assis en relief, et décoré de deux frises d'inscriptions où l'on peut lire la date 1190 ainsi que le nom du propriétaire, Osman, fils de Soliman, et un lieu de fabrication de lecture douteuse.

Ce même petit lion en repoussé se détachant du col se retrouve sur une grande et belle aiguière envoyée par M. Sarre, et sur une autre prêtée par M. Ch. Gillot.

Un coffret bien intéressant a été prêté par M. Peytel; de forme carrée, avec un couvercle en forme de toit, il porte une frise de cartouches à inscriptions, et ses quatre faces sont décorées d'arabesques encadrant des oiseaux affrontés de chaque côté d'un *hom* (arbre de vie). Il y a donc là persistance du décor oriental sassanide, passé chez les Byzantins. L'inscription nous donne la date 654 de l'hégire (milieu du XIII^e^ siècle), et le nom de Syrie, qui semble indiquer une provenance. Il paraît vraisemblable que nous avons affaire à une pièce chrétienne exécutée d'après le procédé décoratif, alors nouveau, des Arabes : l'incrustation d'argent, d'ailleurs ici assez maladroitement pratiquée.

Objet sans analogue aussi est une sorte de plaque carrée creusée en bassin à huit lobes décorés d'entrelacs séparant deux oiseaux à

têtes humaines. Sur les rebords de la plaque une inscription coufique banale, et des médaillons à personnages assis sur fond de rinceaux. Il est très difficile de dire nettement ce que pouvait être cet objet, en soi de nul usage, et qui ne peut être qu'un fragment décoratif d'un monument plus important. Il appartient à M. S. Goldschmidt.

Pour en revenir aux cuivres de Mossoul, en dehors des pièces capitales que la *Gazette* a déjà publiées, telles que l'étonnant chandelier aux lions et aux oiseaux de M. Piet-Lataudrie[1], l'exposition en montre une série nombreuse. L'un des plus considérables, que avons avons reproduit ici, est le grand bassin envoyé de Bruxelles par S. A. le duc d'Arenberg. Il est décoré à l'intérieur d'une grande et longue inscription à la gloire de Melek es Saleh, sultan de Damas (1239-1249) et, au-dessous, d'une théorie de personnages debout sur des arcatures et nimbés. A l'extérieur, le caractère chrétien de cet important cuivre arabe s'accuse par des médaillons renfermant des sujets tels que *L'Annonciation, La Fuite en Égypte* et *La Présentation au temple.* C'est, avec le grand chandelier de la collection Goupil possédé par le musée des Arts décoratifs, le plus remarquable monument de cuivre à sujets chrétiens que nous connaissions.

AIGUIÈRE EN CUIVRE, MOSSOUL, 1190

(Collection de M. Piet-Lataudrie.)

Un autre grand bassin magnifique avait été prêté par M. Doistau.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e pér., t. XXII, p. 467.

Décoré de scènes de chasses incrustées en argent, il porte de plus une longue inscription protocolaire aux noms et titres de Malikadil Abou Bekr, sultan ayoubite d'Égypte et de Damas, petit-neveu de Saladin (1238-1240). Il est, de plus, signé par l'artisan Ahmed, fils d'Omar, surnommé Dakki le graveur.

Les cuivres d'Égypte offrent également quelques objets du plus haut intérêt. Une écritoire appartenant à M. Stora, incrustée d'or et d'argent avec une finesse étonnante, portait une inscription au nom d'un sultan ayoubite ou mamlouk de la fin du XIII[e] siècle. Une coupe en bronze, de la collection Peytel, est un curieux spécimen de ces

GRAND BASSIN EN CUIVRE AU NOM DE MELEK ES SALEH
SULTAN DE DAMAS (1239-1249)
(Collection de S. A. le duc d'Arenberg.)

coupes magiques couvertes de formules talismaniques (versets du Coran) avec une représentation du temple de la Mecque, de la Kabah et de la Pierre Noire. De nombreux cuivres, appartenant à M. Paul Garnier, à M. Gillot, donnent les noms d'un sultan mamlouk Malik Nasir, probablement Mohammed (1300-1341), ou d'un de ses émirs. Un grand plateau de M. Hugues Kraft donne un nom de propriétaire appartenant à la famille des khalifes abbassides du Caire. Il me suffit de rappeler l'important bassin de M. Dallemagne, aux deux inscriptions arabe et latine, toutes deux au nom de Hugues IV de Lusignan, roi de Chypre (1324-1361).

La série des cuivres du Yémen, si l'on en juge, comme je l'ai dit, par le grand et splendide plateau du musée du Louvre, par un grand chandelier prêté par M. Hugues Kraft, par un autre chandelier à

Mme Delort de Gléon avec l'inscription protocolaire aux noms et titres de Malik Mudjâhid Ali, sultan Rassoulide du Yémen (1321-1363), pourrait peut-être se particulariser par l'emploi décoratif de hautes inscriptions qui occupent presque toute la hauteur ou le diamètre des objets qu'elle ornent.

Enfin, un des objets bien égyptiens qu'a pu révéler cette exposition, et l'un des plus somptueux, est cette grande clé de fer incrustée d'or, qui porte les noms et titres de Barqouq, sultan d'Égypte, et de Faradj, son fils, ce qui laisse supposer qu'elle provient du mausolée de Barqouq, qui fut élevé à sa mémoire par ses deux fils (xive siècle).

CHANDELIER EN CUIVRE INCRUSTÉ
PERSE, XIVe SIÈCLE
(Collection de M. Edmond Guérin.)

La série des cuivres persans, en dehors des pièces si remarquables de M. Paul Garnier et de M. Edmond Guérin que j'ai déjà citées, renferme un intéressant objet envoyé par M. Sarre, un bulbe côtelé, incrusté de cuivre rouge, qui servit peut-être de contrepoids à une chaîne de lampe. Au milieu, une sorte de médaille soudée représente un sphinx entouré de rinceaux. Une des inscriptions en caractères coufiques indique : « fait par Abder Razzaq de Ni Sapur ». Ce cuivre, probablement du commencement du xiiie siècle, est important, puisqu'il nous donne une origine précise, et il faudra se rappeler les détails caractéristiques de sa décoration pour ramener à cette série d'autres monuments qui offriront des caractères identiques.

Avant d'abandonner la question des objets de métal, je n'aurai

garde d'oublier deux objets de bronze, d'origine diverse, mais tous deux du plus haut caractère.

C'est un petit brasero en forme d'aigle, possédé par M. O. Homberg, en bronze gravé, assez analogue à un autre qui se trouve au musée du Louvre, et qui est, lui aussi, d'origine fatimite d'Égypte, du xe siècle environ.

Un objet extraordinaire est un grand aquamanile en bronze décoré d'ornements gravés, en forme de lion assis sur son train de derrière, dressé sur ses pattes de devant, qui passa dans les collections de Fortuny et de Piot, avant d'appartenir à Mme Ernesta Stern, et que la *Gazette des Beaux-Arts* a jadis publié[1]. Trouvé en 1872 à Palencia, dans la Vieille-Castille, cet objet extraordinaire était considéré par le baron Davillier comme antérieur au xiie siècle.

AQUAMANILE, FAÏENCE DE PUENTE DEL ARZOBISPO
ESPAGNE, XVe SIÈCLE
(Collection de M. Piet-Lataudrie.)

En outre, quelques objets très beaux permettent de se faire quelque idée de l'art des émailleurs. Il n'est guère possible de rencontrer plus de goût purement arabe, ni de plus riches tons d'émaux, que dans la boucle ceinturon et les deux bouts sortis de la collection fameuse de de M. Sigismond-Bardac. Il est intéressant d'en rapprocher les deux fragments analogues prêtés par M. Octave Homberg. M. Boy, enfin, a consenti à envoyer la ceinture complète qu'il possède, absolu chef-d'œuvre de goût et d'art.

Je ne reviendrai pas davantage sur le classement que j'ai tenté de faire de la céramique orientale à reflets, dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1901. Les diverses familles que j'ai alors étudiées se

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XII, p. 316.

TAPIS DE LAINE A COMBATS D'ANIMAUX, PERSE, XVI^{e} SIÈCLE

(Collection de M. Sarre.)

trouvent représentés à l'Exposition des arts de l'Islam par des objets de toute beauté. On ne saurait trop admirer les pièces provenant des fouilles de Rakka (Euphrate) antérieures au XIIIe siècle et prêtées par MM. Mutiaux, Raymond Kœchlin, Homberg; le bel albarello syro-égyptien, décoré de paons, de Mme la comtesse de Béarn; les splendides pièces de la Perse, de Rey ou de Rhagès prêtées par M. Goldschmidt ou MM. Kalebjian et Kelekian; les superbes plaques de revêtement bleues et à reflets appartenant à M. Manzi; la grande bouteille à reflets de M. Aynard.

Une pièce intéressante, un vase à couverte bleue, de la collection de Mme la comtesse de Béarn, décoré d'ornements en reflets d'or un peu verdâtre, tel qu'on en trouve de nombreux fragments dans les tumuli autour de Damas et du vieux Caire, porte une inscription indiquant que le vase a été fait pour Asad d'Alexandrie (ou Alexandrette ??) par Yusuf, à Damas. Précieuse indication d'origine pour bien des objets admirables dont on ne savait préciser la fabrication entre la Syrie ou l'Égypte.

Deux séries archaïques sont ici représentées par des objets admirables; la première avec deux pièces appartenant à Mme la comtesse de Béarn et à M. Raymond Kœchlin, à couverte bleu foncé d'un ton profond inoubliable, portant de grands ornements en relief noir tirés de la lettre coufique déformée. Cette céramique, sans doute de l'époque abbasside du Xe au XIIIe siècle, est une des plus belles qu'on ait jamais inventées.

L'autre série se compose de plaques et de vases portant sous couverte monochrome d'un bleu turquoise une décoration en relief : inscription circulaire sur une coupe de M. Henri Dallemagne, personnages et caravanes sur des briques de revêtement de M. Alexis Rouart, ou un vase de Mme de Béarn. Ce sont sans doute des pièces de la Perse antérieures au XIIIe siècle et qui offrent encore les traditions qu'avaient les céramistes plus anciens des palais de Darius.

Il est maintenant avéré qu'il n'y a pas de céramique décorée plus belle que celle dite de Damas. Qui ne se souvient de l'extraordinaire effet des beaux plats que pendant tant d'années M. Salting avait exposés dans les galeries du South Kensington? On en trouvera ici un écho dans le très bel ensemble qu'il a été possible de former grâce à Mme Chabrières-Arlès, à MM. Kœchlin, Peytel, Manzi, Homberg et de Vogüé. Aucun plat, je pense, n'est d'une invention plus charmante, d'un décor plus neuf et d'une harmonie plus rare que le plat au paon de M. Raymond Kœchlin. Nul n'offre plus de somptueux

éclat et plus de richesse décorative que ceux de MM. Peytel et Chabrières-Arlès.

Difficile aussi était à former la vitrine des plats hispano-moresques, pour ne pas retomber dans les pièces trop connues. Heureusement M. Sigismond Bardac a consenti à se dessaisir du rarissime plat du *Saint Georges combattant le dragon*, à rehauts bleus et or. M. Peytel a prêté le splendide plat de Valence (xv^e siècle) avec les clefs, et M. Personnaz les pièces les plus précieuses de son admirable collection : le grand plat à ornements croisés bleus et or, le petit plat décoré d'une biche, et tant d'autres, auxquels vient s'ajouter le plat fin et délicat prêté par M. Raoul Duseigneur.

ÉTOFFE DE VELOURS, PERSE, XIV^e SIÈCLE
(Collection de M. Bacri.)

Je ne voudrais pas entrer dans de longs détails sur la verrerie, sur laquelle il y a beaucoup à apprendre, me réservant de revenir sur cette question dans une livraison prochaine de la *Gazette*, grâce à la collaboration de mon ami M. Max van Berchem. M. le baron Alphonse de Rothschild et M. le baron Gustave de Rothschild, par le prêt de deux superbes lampes et d'une grande bouteille, ont sauvé la situation un peu compromise par la rareté des beaux verres arabes, de plus en plus immobilisés dans les musées.

La pièce la plus ancienne a été prêtée par M^{me} Delort de Gléon, fragment de lampe de forme ovoïde, avec décoration à damiers et inscriptions aux noms et titres de Malik Achraf Omar, sultan rassoulide du Yémen (1295-1297).

Deux très jolis godets de lampe ont été prêtés par M. Gillot, dont l'un très rare, décoré de personnages assis; deux beaux bassins du Sultan el Moyyaed, par M. le marquis de Vogüé; une superbe

bouteille à personnages de type un peu mongol, par M. Sigismond Bardac; et une autre, très élégante, par M. le baron Edmond de Rothschild.

Une des séries du plus grand effet est celle des tapis et étoffes. Rien n'est plus merveilleux en son genre qu'un beau tapis de Perse, décoré de feuillages et de fleurs, d'animaux se combattant, de sujets de chasse. Il y a plus d'une quinzaine de ces pièces extraordinaires.

M. Sarre a bien voulu nous permettre la reproduction d'une des plus belles connues, un tapis où des fauves combattent des onagres, noir sur jaune, d'une puissance de décor inoubliable.

ÉTOFFE DE SOIE TISSÉE, PERSE, XIV^e SIÈCLE

(Collection de M. Bacri.)

Plus ancien, et sans doute de la fin du XIV^e^ ou du XV^e^ siècle, est un petit tapis de M. Kelekian, que nous reproduisons également, en cul-de-lampe, d'une finesse inouïe et du plus beau caractère.

Infiniment précieux sont le beau tapis à décor de palmes prêté par M^me^ la baronne Adolphe de Rothschild, les deux tapis tissés de soie et d'argent, merveilleux travaux d'Ispahan, de M. le baron Edmond de Rothschild, les tapis à sujets de chasse de M. J. Maciet, de M. Peytel, de M^me^ la comtesse de Béarn, de M. Doistau ou de M. Aynard, cette dernière pièce remplie d'influences mongoles.

Éblouissantes enfin sont les collections d'étoffes, rêves des Mille et une nuits, prêtées par M. Kelekian, Bacri et Piet-Lataudrie.

Il me reste un mot à dire, avant de finir, des livres et miniatures. M. Huart, professeur à l'École des langues orientales, a bien voulu,

NABAB CHADJA EL MOLK, MINIATURE

Inde, XV^e siècle.

MINIATURE SUR FOND NOIR

Inde, XVI^e siècle.

(*Collection de M. Bing.*)

Imp. J. Melzer.

pour le catalogue, lire les inscriptions des miniatures et les titres des livres. Attendons avec impatience le beau travail qu'il nous donnera un jour sur les écoles de miniaturistes de la Perse, sur lesquelles il a réuni des documents précieux.

On peut juger de la beauté grandiose des Corans égyptiens d'après les deux beaux livres prêtés par M. Jeuniette et M. Kelekian.

PERSONNAGE HINDOU
MINIATURE DU CALLIGRAPHE
MOHAMMED HOSEÏN DE TEBRIZ, XVI^{e} SIÈCLE
(Collection de M. Bing.)

Des livres d'un charme exquis de la Perse, du XIV^{e} au XVII^{e} siècle, ont été prêtés par M. Henri Vever, M. Homberg, M. Join-Lambert, et surtout par M. le baron Edmond de Rothschild, qui a fait le grand sacrifice de laisser sortir de sa riche bibliothèque le grand manuscrit célèbre du Schah Nameh, histoire des Rois, le poème de Firdouzy, écrit et enluminé de deux cent cinquante miniatures en l'an 944 de l'hégire (1566) par le scribe et artiste Kacem Esriri, puis offert au sultan Thamasp I^{er}, à Ispahan.

Une suite très nombreuse de miniatures, tirées de livres persans ou exécutées dans l'Inde, montrent enfin quel sens étonnant de la vérité, du caractère individuel des têtes, ont eu tous ces artistes travaillant à la cour des souverains de Perse ou de l'Inde, et même auprès de la cour d'Hérat. Les collections Bing, Louis Gonse, Kœchlin, Dru et Pigalle se sont privées pour un temps de choses qui ne sont pas encore à leur place, qui sont parmi les plus grands chefs-d'œuvre que l'art de la miniature ait jamais produits.

Ceci n'est qu'une promenade bien rapide, qui ne donnera qu'une

bien faible idée des trésors qui, pour quelques semaines, se trouvent réunis au pavillon de Marsan. Un spectacle semblable est salutaire à un moment où l'art moderne semble livré à tous les hasards d'une improvisation déréglée. Quels exemples les artisans d'Orient donnent à nos artistes si prétentieux, et combien ces derniers devraient méditer devant un beau plat de Damas, ou un velours de Scutari, chefs-d'œuvre de logique, d'invention et de couleur !

GASTON MIGEON

LES ACQUISITIONS

DU DÉPARTEMENT DE LA SCULPTURE

DU MOYEN AGE, DE LA RENAISSANCE ET DES TEMPS MODERNES AU MUSÉE DU LOUVRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE)[1]

A mesure que, sous l'influence de la Renaissance classique et de l'apport croissant des contingents ultramontains, le marbre tendit à devenir la matière par excellence de la statuaire, le bois, comme la pierre, fut délaissé par les artistes; on le déclara moins « noble », bon pour les artisans et les simples huchiers.

Il ne faudrait pourtant pas oublier que la sculpture en bois resta jusqu'en plein seizième siècle l'art expressif et vivant entre tous, le plus près de l'imagination populaire, le plus imprégné de sa verve primesautière et savoureuse. Une iconographie plus libre et plus pittoresque s'y développa, y foisonna en images grouillantes, en scènes pathétiques, transposition directe de ces représentations des *Mystères* où se pressait, au parvis des cathédrales, la foule amusée et émue. Le Louvre a voulu recueillir quelques témoins de cet art que ses collections semblaient systématiquement ignorer. Un *Apôtre endormi*, provenant d'un de ces *Monts des Oliviers* qui furent, comme la *Mise au tombeau*, un des thèmes favoris de la sculpture religieuse et populaire au XV[e] siècle, provient d'un de ces ateliers franco-flamands dont la fécondité fut si grande; un *Jessé* assis, accoudé et sommeillant, la

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] pér., t. XXIX, p. 299.

joue appuyée sur la main, avec les racines de l'arbre symbolique de la prophétie d'Isaïe plongeant dans sa poitrine, est de même provenance.

APÔTRE ENDORMI, BOIS SCULPTÉ
FRAGMENT D'UN « MONT DES OLIVIERS »
ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE, FIN DU XVI^e SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

C'est à l'Allemagne, et plus spécialement aux ateliers rhénans, qu'il faut attribuer la jolie *Vierge avec l'Enfant* trouvée à Lyon, tandis que le *Docteur* plein de bonhomie et amplement drapé dans sa robe aux plis lourds et aux vives cassures, sculpté en demi-

ÈVE, STATUE EN BOIS POLYCHROME
ÉCOLE DE FRANCONIE; COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE
(Musée du Louvre)

Imp. A. Porcabeuf, Paris

relief sur un volet de triptyque, semble se rattacher plutôt à l'école d'Ulm.

La pièce capitale dans cette série de sculptures en bois est l'*Ève*, récemment installée au centre de la salle des nouvelles acquisitions. En attendant les résultats d'une enquête plus approfondie, l'étiquette se contente d'indiquer : « école de Franconie », sans hasarder aucun nom propre. Celui de Riemenschneider, qui pourrait se présenter d'abord à l'esprit, si l'on veut bien se rappeler son *Ève* de Wurzbourg, serait en réalité une simple hypothèse qu'une comparaison attentive ne confirmerait pas. Notre *Ève* du Louvre se rapproche plutôt du type des femmes d'Albert Dürer ; son germanisme, intense dans la construction et l'expression du visage, s'affine d'élégances subtiles dans le dessin de la silhouette générale et le modelé des formes, dont un souffle d'Italie semble avoir caressé la précision un peu sèche, mais charmante en son maniérisme.

Cliché Martin-Sabon.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT
TERRE CUITE POLYCHROMÉE
ALSACE, COMMENCEMENT DU XVI^e^ SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

Une *Madone* à peu près contemporaine et de provenance alsacienne va prendre place à ses côtés : elle est en terre cuite polychromée. La reproduction que nous en publions permettra d'apprécier son intérêt iconographique, en même temps que la tendresse pensive de

son expression. Un peu d'influence française se mêle ici à l'inspiration allemande; quant au petit Enfant Jésus qu'elle porte sur le bras, il est d'une vivacité d'expression amusante et tranche heureusement sur l'insignifiance ou la lourdeur communes à la plupart de ses congénères.

PIERRE TOMBALE, MARBRE
ÉCOLE ITALIENNE DU XVI° SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

*
* *

Si nous passons rapidement sur les acquisitions, les dons ou legs qui ont enrichi nos séries italiennes, ce n'est certes pas que nous y attachions une médiocre importance; mais la plupart de ces monuments devant faire l'objet de mémoires spéciaux, il nous suffira d'en indiquer sommairement aujourd'hui la nature et l'intérêt.

Les deux pierres tombales que le musée doit à M. Jules Maciet, de la Société des Amis du Louvre — et l'un assurément de ses meilleurs amis, — appartiennent l'une au début du quinzième, l'autre au début du seizième siècle. La première, décorée dans le style de ce gothique italien toujours assez lourd et hybride quand une influence septentrionale ne vient pas l'affiner, porte l'effigie d'un chevalier mort en 1418; la seconde, tout à fait intéressante au point de vue iconographique, nous représente un

couple tendrement uni qui voulut, conformément à une habitude très répandue au moyen âge et à la Renaissance, pourvoir lui-même, de son vivant, à sa sépulture : *Joannes Poncius de Terra Turtura et Sivilella Rubea de civitate Policastri viventes conjuges sibi posuerunt* (1524). De leurs mains placées en croix sur leur poitrine, ils maintiennent

LA MADONE AVEC L'ENFANT
STUC PEINT, ÉCOLE FLORENTINE DU XV^e^ SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

un cartel. On lit : *Resurgam* sur celui du mari ; *Spes mea,* sur celui de la femme ; et dans la simplicité, on pourrait dire l'humilité, de leur attitude, dans l'expression sereine de leur paisible visage, cette confiance pleine de sérénité rayonne doucement.

On sait assez l'importance qu'ont prise depuis trente ans dans les collections publiques et privées les stucs peints du quinzième siècle trop longtemps dédaignés, et les efforts de Courajod à Paris et de M. Bode

à Berlin pour réunir le plus grand nombre possible de ces monuments qui nous ont conservé la réplique de plus d'un chef-d'œuvre disparu. C'est à Courajod lui-même, ou du moins à ses héritiers, que nous devons la jolie *Madone avec l'Enfant* exposée dans la salle des nouvelles acquisitions. Sa polychromie a disparu sous la patine noirâtre qu'a déposée sur elle la petite lampe qui, pendant trois

SAINTE FAMILLE, STUC PEINT, ÉCOLE ITALIENNE DU XV^{e} SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

siècles, brûla fidèlement à ses pieds et dont le support de fer rouillé est encore à sa place. M^{me} Édouard André a offert au musée une autre *Madone* douloureuse et tragique dans l'esprit de Donatello et de Jacopo della Quercia; — enfin, un stuc, la *Sainte Famille* avec l'âne et le bœuf, — dont la polychromie a malheureusement été ravivée et dont le musée de Lyon possède un meilleur exemplaire — a complété nos séries, encore fort insuffisantes, mais dont l'exagération abusive des prix rendra désormais l'accroissement bien difficile.

Mais, de toutes les *Madones*, les plus précieuses et les plus rares qui soient entrées dans les collections nationales sont celles d'Agos-

tino di Duccio. L'une, léguée par le baron Adolphe de Rothschild, est restée dans la salle réservée à sa magnifique donation ; l'autre, bien connue des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, à qui Courajod la présenta dès le mois d'août 1892, va séjourner pendant quelque temps dans la salle des nouvelles acquisitions avant de prendre place

Cliché Martin-Sabon.

MADONE DITE « D'AUVILLERS »
BAS-RELIEF EN MARBRE, PAR AGOSTINO DI DUCCIO
(Musée du Louvre.)

dans la salle italienne, désormais trop étroite. Elle avait été déposée, au commencement du XIX^e siècle, par un officier général de la famille de Bonnières de Wierre, dans la petite chapelle de son château d'Auvillers (Oise). C'est là que M. Louis Gonse l'avait vue au cours d'un de ses voyages d'études dans la région du Beauvaisis. Il l'avait signalée à Courajod, qui reconnut aussitôt la main et l'esprit du maître subtil et charmant de Rimini et de Pérouse, et qui, pour la mettre à l'abri de toute aventure et de toute entreprise, en provo-

qua le classement. Le Louvre n'avait pas cessé depuis cette époque de rêver à ce morceau de roi (un rapport remis, il y a un an à peine, à M. Waldeck-Rousseau, alors ministre des cultes, pourrait en témoigner). Mais les « voies administratives » n'étaient pas en l'espèce les meilleures pour arriver au but souhaité. L'intervention toute gracieuse de la famille de Bonnières, qui avait conservé sur ce bas-relief une sorte de propriété ou de tutelle morale, l'empressement de la commune à écouter ses avis, ont, en quelques jours, amené la conclusion d'une convention en vertu de laquelle, moyennant l'exécution d'une copie en marbre qui remplacera l'original dans la chapelle d'Auvillers et la constitution d'une rente perpétuelle, le Louvre est devenu, dans l'intérêt commun, légitime et reconnaissant possesseur d'un des morceaux les plus caractéristiques d'un maître qui ne compte sans doute pas parmi les plus grands du *quatrocento*, mais qui est fort rare daus les musées d'Europe. Le Louvre possède aujourd'hui, avec le musée de l'*Opera del Duomo* à Florence, les meilleurs morceaux qu'on connaisse de lui.

Je réserve pour une autre occasion ce qu'il y a lieu de dire ou de discuter à propos du *Bambino*, frère de celui de San Lorenzo de Florence, dont le musée ne possédait encore qu'une variante fort réduite, provenant du baron Davillers. On sait la fortune singulière qu'eut au XVe siècle cette figure de l'Enfant bénissant et la part décisive qui revient à Desiderio da Settignano dans l'histoire de l'évolution de ce thème délicieux. Qu'il me suffise pour le moment de rappeler, entre autres travaux consacrés à ce chapitre de l'histoire de la sculpture italienne, la dissertation de Siegfried Weber (*Die Entwickelung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898), et surtout les études de M. Bode (*Versuche der Ausbildung des Genre und des Putto*), réimprimée dans son récent volume : *Florentiner Bildhauer der Renaissance* (Berlin, 1902).

Le *Scipion* de la collection Rattier était célèbre avant d'entrer au Louvre. Légué au musée en nue propriété, avec réserve d'usufruit au profit du frère du donateur, il vient occuper la place qui lui était destinée. Sous quel nom devra-t-il être inscrit sur nos catalogues? Bode l'a attribué à Verrocchio ; Paul Muller-Walde inclinait vers Léonard, et le dernier historien de Verrocchio, M. Hans Mackowsky semble pencher aussi vers cette hypothèse. Si je résiste à l'une et à l'autre attribution, et si même je confesse qu'à vivre avec cette œuvre brillante et fameuse j'en suis venu peu à peu à l'admirer moins absolument que les juges et critiques éminents qui s'en sont

occupés avant moi, il faudra en donner les raisons... qu'il serait trop long et peut-être prématuré d'exposer aujourd'hui avec les développements nécessaires.

M. Desmottes a légué au Louvre une pièce de sa collection à laquelle il attachait une grande importance ; c'est un buste en bois de *Vierge de douleurs*, placé dans une niche gothique décorée d'à jours sur fond bleu. Piot l'avait rapporté d'Italie et l'attribuait à Caradosso, « plasticateur non moins distingué qu'orfèvre célèbre », moins à cause du caractère de la tête que du travail des draperies, formées d'étoffes enduites de pâtes et reprises à sec. Darcel, après avoir hésité entre cette attribution et une origine « franco-flamande », s'était rangé à l'avis de Piot, sinon pour le nom, du moins pour la nationalité de l'auteur. Le style de la décoration gothique milite en faveur de cette opinion, et c'est bien à l'Italie du Nord qu'il semble raisonnable de maintenir l'attribution de ce morceau.

BUSTE DE SCIPION, BAS-RELIEF EN MARBRE
ÉCOLE ITALIENNE DU XV^{e} SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

Le bas-relief si caractéristique de *La Foi, l'Espérance et la Charité* provenant de la collection Courajod, et acquis de sa famille, est entré au Louvre sous le nom de Mantegazza, que son dernier propriétaire lui avait maintenu. Quelques personnes ont suggéré celui d'Omodeo. En réalité, il ne s'agit là que de nuances entre deux ateliers milanais étroitement unis, et il ne paraît pas que les raisons alléguées pour déposséder les Mantegazza soient décisives.

C'est de Venise, et très vraisemblablement de la main de Jacopo Sansovino, que provient un petit bas-relief d'albâtre, tout récemment acquis avec l'approbation du Conseil des Musées. Il représente l'apparition du Christ à ses disciples le lendemain de la Résurrection. « Que la paix soit avec vous », leur dit-il en leur montrant ses plaies, et « recevez le Saint-Esprit ». Tous les détails de la facture, le modelé complaisamment arrondi des bras et des jambes, que l'on peut rapprocher, par exemple, du *Christ ressuscitant* des portes de la sacristie de Saint-Marc, le style de l'architecture, qui semble emprunté à un dessin de Palladio, autorisent pleinement l'attribution proposée.

Un buste en marbre du cardinal Léopold de Médicis, de ressemblance individuelle largement caractérisée, avec, dans l'affirmation de la forme et le parti pris des draperies, cette bravoure d'exécution d'une école et d'un temps dont les grands gestes et les grands mots, les superlatifs en tous genres, constituaient le répertoire sonore et familier, a été présenté comme traditionnellement attribué au cavalier Bernin. Le morceau n'est pas indigne du prodigieux ouvrier de la décadence italienne que Colbert invitait très respectueusement à corriger les travaux des pensionnaires de sa nouvelle École de Rome.

A ces noms et à ces œuvres de la sculpture italienne pourquoi ne viendrait pas s'ajouter celui d'un artisan, très obscur en son temps, dont la renommée posthume mérite de n'être pas tout à fait oubliée ? Si le Louvre ne possède pas ces « greniers » mystérieux dont la légende l'enrichit, il n'est pas sans avoir, çà et là, une armoire où dorment quelques pièces de série plus ou moins déclassées. On y retrouverait aisément le pseudo-*Benevieni* qui fit, voici trente-cinq ou quarante ans, tant de bruit dans le monde, — excita tant d'enthousiasme chez les meilleurs connaisseurs du temps, puis, un beau jour, disparut sous les mépris de ces mêmes connaisseurs quand on eut découvert que son auteur s'était permis de vivre au XIX^e siècle. On sait aujourd'hui dans quelles conditions ce Bastianini travailla pour quelques amateurs dont un au moins fut son complice ou, plus exactement, son exploiteur. On ne connaît pas encore toutes ses œuvres, dont plus d'une peut-être continue de se parer d'un faux état civil; mais on sait que le *Savonarole* de San Marco est de sa façon, et le South Kensington expose, avec le prix d'achat, quelques-unes des pièces sorties de son atelier. Quand on reverra dans un coin d'une des salles de la sculpture moderne ce

Benevieni, on reconnaîtra que le morceau est fort digne d'estime. Les connaisseurs d'aujourd'hui auront la petite satisfaction de se dire qu'ils ne s'y laisseraient plus prendre, mais « cé pétit tour dou quinzième siècle si difficile à attraper » dont me parlait un jour un subtil Italien, qui sait si de modernes Bastianini ne l'ont pas retrouvé? A chaque progrès de la science et de la critique correspondent les progrès parallèles de l'imitation érudite. Les grands archéologues suscitent les grands contrefacteurs. Chaque âge a les falsificateurs qu'il mérite. Le nôtre a le droit d'être fier.

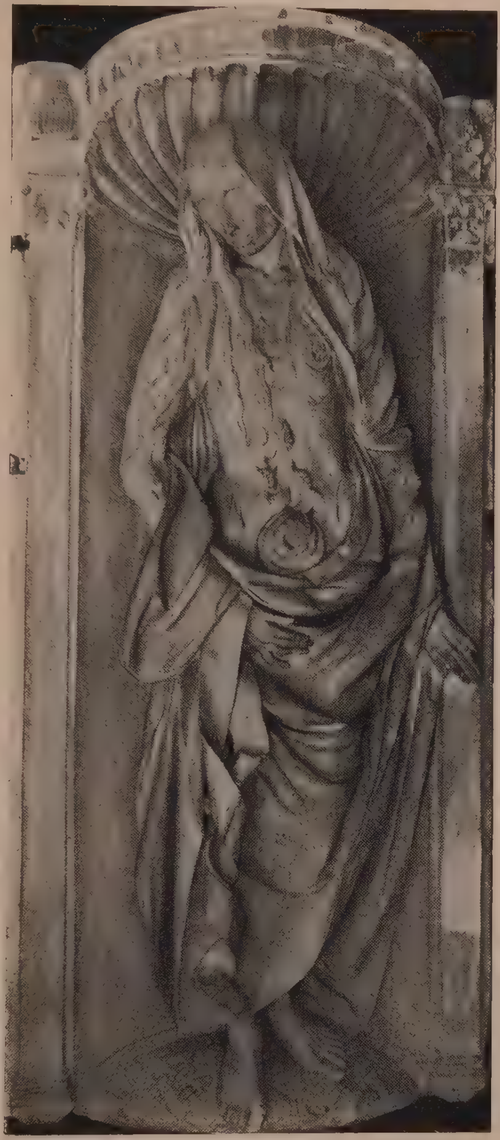


FIGURE DU MONUMENT DE JEANNE DE BOURBON
PIERRE
ÉCOLE FRANÇAISE, COMMENCEMENT DU XVI^{e} SIÈCLE
(Musée du Louvre.)

* * *

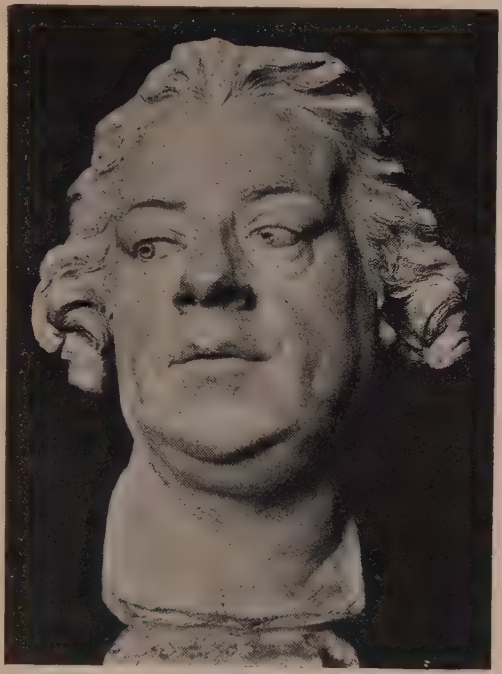
Il me reste à achever la revue des acquisitions qui ont enrichi nos séries françaises. Comme elles furent longtemps systématiquement négligées, c'est sur elles que doit porter aujourd'hui le principal effort d'un musée qui tient à mériter son titre de national.

On pouvait croire, après les « descentes » successives qui y avaient été pratiquées, que les magasins et les chantiers de Saint-Denis ne recélaient plus aucun débris digne d'être recueilli. On voulut pourtant s'en assurer une fois de

plus avant la dispersion définitive des dernières pierres et des gravois épars dans les hautes herbes ou entassés dans les hangars dont la destruction venait d'être décidée. C'est là que fut trouvé un bas-relief, d'origine inconnue, mais qui avait figuré au Musée des monuments français, et dont Lenoir a publié la gravure (nº XXXVI, p. 90, planche 15 du tome I) avec cette description : « Bas-relief allégorique en marbre, de quatre pieds de large sur deux pieds sept pouces de haut, représentant *L'Empire du Temps sur le monde*. Un grand vaisseau, voguant sur une vaste mer en plein calme, forme le sujet principal du tableau. Sur l'une des poupes de ce vaisseau est placée une figure humaine dont les bras sont tendus à une voile. » La Mort est à la barre et sa faux sert de gouvernail. Lenoir avait classé parmi les antiques cette œuvre plus curieuse que belle, mais fort digne d'être sauvée de l'oubli et de la ruine : elle est dans la tradition et le goût des moralités et des allégories dont la poésie didactique du xvᵉ siècle fit chez nous une si grande dépense et elle fut exécutée (sur le mur de quelque charnier ?) dans le courant du xviᵉ siècle.

Les représentations de la mort conservaient encore ce caractère de réalisme macabre qui commença de s'introduire dans la sculpture funéraire dès la fin du xivᵉ siècle, et dont le monument de maître Yver, à Notre-Dame, est, entre cent autres, un exemple significatif. Le travail abominable des agents de la décomposition et de la pourriture, le « je ne sais qui n'a plus de nom dans aucune langue » devint, sous l'inspiration des poètes comme François Villon et des prédicateurs chrétiens, un thème familier aux imagiers. Sur le tombeau des rois eux-mêmes et de leurs reines, au-dessus de la statue agenouillée où leur majesté éphémère apparaissait parée de tous les insignes royaux, une autre statue les montrait étendus dans leur linceul ou complètement nus, en proie aux vers. Je ne crois pas que jamais cette évocation sinistre ait été poussée plus loin que dans le monument de Jeanne de Bourbon, comtesse d'Auvergne, grand'mère de Catherine de Médicis. Elle était déjà veuve de Jean duc du Bourbonnais quand elle épousa, le 2 janvier 1494, Jean III, le dernier des seigneurs de la Tour, comte d'Auvergne, qui mourut vers 1501. Elle avait pourvu à sa sépulture dans l'église des Cordeliers de Vic-le-Comte, à laquelle elle avait fait don « de fort beaux ornements, sçavoir la chasuble avec deux tuniques de diacre et soubs-diacre, de parements d'autel, le tout à fond de soye et enrichi d'une singulière broderie à fil d'or et d'argent, et y fit appli-

quer les armes tant de son feu mary que des siennes». Par son testament, elle avait ordonné d'être inhumée dans la chapelle de Notre-Dame de Pitié de l'église des Révérends Pères Cordeliers et, après sa mort, qui survint en 1511, le 22 janvier, un mausolée lui fut élevé par les soins d'un troisième mari. Elle avait laissé au couvent un beau tableau peint sur bois, où elle était représentée avec son mari à genoux sur un prie-Dieu, le prince ayant saint Jean-Baptiste derrière lui, la princesse saint Jean l Évangéliste. Aux pieds de la figure couchée qui recouvrait le mausolée de Jeanne « il en existait une seconde, debout, de grandeur naturelle, presque nue, décharnée à demi et mangée par les vers ». Après la destruction de l'église des Cordeliers, cette statue resta longtemps dans une propriété privée, à Vic-le-Comte même. C'est celle que le Louvre a acquise. Quelques personnes lui ont reproché d'exposer un pareil morceau. L'œuvre, par sa valeur artistique, son exécution nerveuse, autant que par son intérêt historique, est pourtant de celle qu'un musée national a le devoir de sauver de la destruction.



MASQUE D'HOMME, TERRE CUITE PAR FALCONET

(Musée du Louvre.)

Il faudrait, si l'on tenait compte de ces timidités, cacher aussi le bas-relief où Germain Pilon sculpta Valentine Balbiani, femme du chancelier de Birague, maigre, nue et décharnée, pour le tombeau de Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers. Un fragment de ce monument, vraisemblement oublié au moment de la dislocation du Musée des Petits-Augustins, a été acquis l'an passé. C'est une des trois têtes de chérubins qui décoraient le sarcophage. Toutes les particularités de la facture — exécution des cheveux, modelé des joues — correspondant exactement à celles des quatre autres têtes de chéru-

bins qui accostent les écussons aux armes du chancelier et de Valentine. Il est très vraisemblable que le fragment acheté par le Louvre provient du même monument et du même atelier. — Toutes les fois que la chose a été possible, on a exposé à côté des monuments, une photographie des anciennes gravures ou des dessins de Gaignières, permettant de se représenter l'état primitif et la place qu'occupaient, dans l'ensemble détruit, les statues ou les bas-reliefs recueillis au musée. C'est un moyen commode de comparaison et d'étude, offert aux visiteurs curieux d'histoire... Il n'y a jamais encombrement.

Aucune occasion notable d'enrichissement ne s'est présentée pour les salles du XVII[e] siècle, et je n'y trouve à signaler que l'acquisition récente d'un buste en bronze, simple et sobre d'exécution, comme il convient, et même un peu austère, mais très véridique, du grand Arnauld de Port-Royal. Il suffit, pour vérifier la vérité du portrait, de le comparer au marbre de Girardon conservé à la bibliothèque Sainte-Geneviève et au portrait de Philippe de Champaigne. Ces portraits du grand Arnauld étaient gardés avec une dévotion singulière par les Messieurs et les amis de Port-Royal. Celui que Philippe de Champaigne avait peint et qui avait d'abord appartenu à la mère Angélique de Saint-Jean, ayant passé après la mort de celle-ci en des mains étrangères, une religieuse de Port-Royal écrivait, le 18 juillet 1691, à son nouveau possesseur : « Le petit tableau que notre Mère vous a envoyé et qui a toujours esté dans la chambre de notre feue Mère est un original de la main de M[r] Champagne... On avoit même promis qu'il demeureroit toujours dans la maison, mais puisque Dieu a permis qu'il vous soit tombé entre les mains, et que cela se soit fait de la bonne manière, il aura encore une nouvelle bénédiction par-dessus les autres d'avoir esté à vous, si voulez bien qu'il nous revienne après vostre mort. Nous laissons néanmoins cela à vostre liberté et à vostre bonne volonté; nous le garderons ensuitte avec une nouvelle dévotion. Usez-en librement, monsieur, s'il vous plaît. »

Bien que cette prose janséniste ne se rapporte pas directement à notre buste, il n'est pas sans à propos de l'en rapprocher, tant elle lui ressemble et lui convient. Il est permis de croire, si l'on en juge par sa monture économique et modeste, que le bronze du Louvre habita longtemps, sinon une cellule de religieuse, du moins un sévère cabinet de docteur janséniste. Quand il aura fait un stage dans la salle des nouvelles acquisitions, il faudra lui chercher une place dans le voisinage du *Boileau-Despréaux* de Girardon. Les deux

LOUISE BRONGNIART, BUSTE EN TERRE CUITE PAR HOUDON

(Musée du Louvre.)

Imp. H. DE BANOS.

amis auront plaisir à se retrouver. On se rappelle l'épitaphe que Boileau écrivit en 1694 pour le tombeau d'Arnauld, mort en exil :

Au pied de cet autel de structure grossière,
Gît sans pompe, enfermé dans une vile bière,
Le plus savant mortel qui jamais ait écrit,
Arnauld, — qui, sur la grâce instruit par Jésus-Christ,
Combattant pour l'Église a, dans l'Église même,
Souffert plus d'un outrage et plus d'un anathème...
Mais, pour fruit de son zèle, on l'a vu rebuté,
En cent lieux opprimé par leur noire cabale,
Errant, pauvre, banni, proscrit, persécuté...

Ces vers, gravés au-dessous de notre nouveau buste, en seraient le plus éloquent commentaire.

Pour le XVIII^e siècle, les gains ont été plus nombreux et la récolte heureuse. Versailles a bien voulu nous céder l'admirable terre cuite de *Nicolas Coustou* par Guillaume Coustou, qui y avait été portée au temps de Louis-Philippe et qui, ne se rattachant pas directement à l'histoire du château, avait sa place marquée dans le musée de la sculpture française.

Nous avons trouvé chez un descendant direct des Lemoyne, M. Yves Lemoyne, le buste en bronze de Jean-Baptiste exécuté, en 1758, par Pajou, son élève ; c'est celui-là même qui figure dans le pastel d'Aved et où revit avec une acuité si expressive sa mobile physionomie. Après la mort du sculpteur, on grava sur le socle de son buste ces vers de Ducis qui sont si bien « du temps » et complètent la ressemblance historique du portrait :

Tu vois ici Le Moyne ; on connaît son cizeau ;
Nul n'enseigna son art avec plus d'éloquence.
L'Amitié, la Nature et la Reconnaissance
Ont, avec la Vertu, pleuré sur son tombeau.

En même temps que le buste du maître, une de ses œuvres entrait au musée. Sans qu'on ait jamais pu savoir exactement pourquoi, ni à quelle époque, le monument élevé à Trudaine en témoignage de gratitude par les professeurs de l'École de Droit avait été transporté à l'École des Ponts et Chaussées, qui le conservait avec beaucoup de respect et encore plus de surprise. C'est sans doute Perronet qui avait recueilli là le marbre désaffecté. Le conseil de l'École, avec l'approbation du ministre compétent, voulut bien l'attribuer au musée, où il a trouvé place dans la salle des Coustou. Un membre de l'Académie des Sciences, dans un *Éloge* lu à l'assemblée publique du 5 avril 1769, disait de Trudaine : « Tout ce qu'il a fait

respire son esprit; tout y porte le caractère de la solidité, de l'ordre et de la simplicité. » On pourrait appliquer tous ces mots à son buste par Lemoyne, dont la facture n'a d'ailleurs pas la force nerveuse et directe que l'on admire dans celui de la collection Doucet. Le monument commandé à Lemoyne fut sans doute exécuté après la mort de Trudaine; la présence réelle du modèle ne s'y fait pas sentir. Du moins est-il conçu et conduit avec une convenance parfaite et sans que sa destination officielle lui enlève rien de la simplicité que réclamait le caractère de celui qu'il s'agissait d'honorer.

BUSTE D'HOMME INCONNU, TERRE CUITE PAR CHINARD

(Musée du Louvre.)

Il est difficile d'inscrire un nom propre sous le masque en terre cuite qui, exposé en 1900 au Petit Palais comme un portrait de Falconet par lui-même, a été acquis par le Louvre de M. Donop de Monchy. C'est avec cette double attribution que ce savoureux morceau, d'exécution large et primesautière, avait passé en 1880 à l'hôtel Drouot dans la vente d'une collection originaire de Saint-Pétersbourg. A l'examen, il a été facile de s'assurer qu'il ne saurait être question d'un portrait de Falconet; mais il reste très vraisemblable que ce masque est de sa façon, et sa provenance pétersbourgeoise permet de supposer ou de rêver, jusqu'à démonstration plus précise, que c'est peut-être là une des nombreuses études qu'il avait esquissées, de verve et de « chic », pour la statue de Pierre le Grand. Nous savons par sa correspondance, et M. Ch. Cournault a raconté ici même[1], que tous les projets qu'il

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. II, p. 117.

ALEXANDRE BRONGNIART, BUSTE EN TERRE CUITE PAR HOUDON

(Musée du Louvre.)

avait présentés pour la tête du « héros » avaient été impitoyablement rejetés par la Cour, comme trop éloignés de toute vraisemblance iconique. De guerre lasse, il confia à son élève Marie-Anne Collet l'exécution de cette partie de la statue. Il serait assurément intéressant de retrouver la série des projets tour à tour essayés, puis abandonnés par le maître lui-même.

Coustou, Lemoyne, Falconet, ce sont, on le sait, les grands coupables que les académiciens du XIX^{e} siècle commençant accablèrent de leurs anathèmes et mirent hors la loi. Dans une notice sur Ramey le père, lue à l'Académie des Beaux-Arts, le 1er octobre 1842, Raoul Rochette, secrétaire perpétuel, disait : « De tous les arts d'imitation, la sculpture était celui qui était descendu le plus bas dans cette longue période de dégradation qui avait signalé le long règne de Louis XV, sans doute parce que c'est l'art qui, privé des avantages de la couleur et des ressources de la mode, a le plus besoin de se tenir fortement à l'étude de la nature et à l'imitation de l'antique. Mais les statuaires qui avaient donné le ton à l'Académie et la direction à l'école proscrivaient également la nature et l'antique ; ils ne suivaient pour règle que l'inspiration ; ils n'admettaient pour maître que le génie et ils ne connaissaient de vérité, en fait d'imitation, que cette vérité triviale qui ne peut jamais être qu'individuelle, tandis que la vérité de l'art, pour être de tous les temps et de tous les lieux, a besoin d'être généralisée, comme, pour plaire à tous les hommes, elle a besoin d'être anoblie... » Donc, généralisons ! que nos portraits eux-mêmes ressemblent le plus possible à l'Apollon du Belvédère, et si Houdon fait les bustes de Gluck ou de Mirabeau, marqués de la petite vérole, il manquera à toutes les lois de son art et témoignera que « tout sentiment de l'idéal » lui fut étranger. C'est un autre académicien qui avait tiré ces conséquences de la doctrine et donné la définition des « beaux visages » seuls dignes du ciseau du statuaire.

Tout l'effort de l'art français au cours du XIX^{e} siècle a été de s'évader de la prison glaciale et mortelle où l'avaient enfermé ces terribles esthéticiens. Raoul Rochette, lui, d'esprit plus ouvert que la plupart d'entre eux, apportait du moins quelques atténuations à la rigueur des principes. Il avait senti, au contact des allégories classiques que la Révolution et le premier Empire avaient commandées par douzaines à leurs sculpteurs, l'ennui et le péril qui étaient au bout de ces dogmes, et il osait avouer que l'imitation de l'antique n'était pas suffisante et pouvait être dangereuse : « Les œuvres de

l'art ont besoin d'un principe de vie qui ne se trouve pas seulement dans le mérite même de ces ouvrages, mais qui est bien plus encore dans les idées, dans les sentiments, dans les croyances de la société pour laquelle elles sont produites. » Ce principe de vie, Raoul Rochette aurait pu le reconnaître dans les œuvres de ces sculpteurs du règne de Louis XV contre lesquels il venait de se montrer implacable. Et quand il datait de 1780 l'ère de la régénération et en faisait honneur à Houdon et à Pajou, puis à Julien, qu'il appelait « le premier sculpteur du siècle », il oubliait qu'à cette date de 1780 Houdon avait déjà donné ses plus exquis chefs-d'œuvre et qu'après 1789 il n'avait plus que décliné sous la double influence de l'âge et du néo-classicisme envahissants. Nous avons eu la joie de faire entrer au Louvre deux de ses parfaits chefs-d'œuvre. Lié d'amitié avec l'architecte Brongniart, il fit pour son ami les bustes de ses deux enfants : Louise et Alexandre, le futur directeur de la manufacture de Sèvres.

BUSTE D'HOMME
PLATRE, PAR DESEINE
(Musée du Louvre.)

Ces portraits étaient restés dans la famille et M. Édouard Brongniart, inspecteur honoraire des écoles de dessin de la Ville de Paris, les conservait avec un soin pieux. Nous n'aurions jamais obtenu de lui qu'il consentît à les céder au Louvre, sans l'intervention d'un grand artiste qui est de ses meilleurs amis, M. O. Roty. C'est lui qui sut trouver les arguments décisifs. Louise nous fut d'abord accordée ; puis deux années plus tard, son frère venait la

rejoindre et le Louvre marquait d'un caillou blanc ces deux journées heureuses entre toutes. Je ne crois pas que le maître ait jamais rien modelé de plus souple et de plus délicat, jamais caressé d'une main plus savante et d'une exécution plus tendre la forme humaine en sa fleur. Les Florentins du *quattro cento* n'ont rien fait de plus exquis; quelque « manière » se mêle toujours à leurs plus belles œuvres. Nous avons ici, dans toute sa vérité simple,

HERCULE AU REPOS, PLATRE PAR CLODION
(Musée du Louvre.)

directe et franche, l'interprétation fervente et émue, purement française, de la nature et de la vie.

Le Conservatoire des Arts et Métiers a bien voulu, d'autre part, nous offrir le buste de Lavoisier déposé dans le cabinet de son directeur, et le musée de Versailles celui de Duquesnoy. Houdon ne sera certes jamais trop « représenté » dans le musée de la sculpture française; mais enfin, le Louvre a maintenant, comme on dit, de quoi attendre, et si, comme on l'assure, il se fabrique à l'heure actuelle, dans un coin de Paris, d'admirables Houdon et des Caffiéri irréprochables, ce n'est pas la peine de les proposer!

M. Édouard Brongniart, en même temps qu'il cédait au musée ses deux joyaux, lui offrait gracieusement un plâtre original de Clodion,

un *Hercule au repos*, morceau d'école de fort belle qualité, et pour lequel M. Frémiet professe une particulière estime.

Deux autres plâtres très arbitrairement baptisés : portraits des deux Robespierre, mais pleins de vie et d'intérêt, étaient achetés vers la même époque à très bon compte et figurent encore dans la salle des nouvelles acquisitions. Ils sont signés : *De Seine Sc. Regis f. 1791.*

L'esprit du XVIIIe siècle est encore présent et efficace dans une terre cuite de Chinard, léguée par Mme Juhel-Renoy et représentant, avec une bonhomie pleine de cordialité et de verve, un optimiste épanoui. On sent, à le regarder, que cet homme heureux, dont le nom nous est inconnu, devait trouver la vie bonne et se montrer peu exigeant envers elle. A mesure que Chinard deviendra plus classique et moins français, sa verve se figera. Nous l'avons là à son meilleur moment.

DANTE, MÉDAILLON EN BRONZE PAR AUGUSTE PRÉAULT

(Musée du Louvre.)

Chaudet nous introduit dans l'école impériale et en pleine réaction. Le buste de Napoléon, offert par Mlle Dodu en souvenir et au nom du baron Larrey, fut donné par l'empereur lui-même au baron Larrey, chirurgien en chef de ses armées, et fondu avec le restant du bronze qui avait servi pour la colonne Vendôme et qui provenait, comme on sait, des canons pris à l'ennemi.

Tout ce qui nous est venu des maîtres du XIXe siècle est dû à des dons ou à des legs. C'est le peintre Jean Gigoux qui légua au musée l'*Enfant à la grappe* de David d'Angers (1845), et c'est Mme Leferme, la fille du statuaire, qui a donné le buste qu'il exécuta en 1834 pour son ami Béranger ; — c'est la famille de Foyatier qui a offert la *Sieste* de 1848, morceau curieux par son timide réalisme et très caractéristique du moment où il parut ; — c'est un amateur, récemment décédé, M. Lutz, qui, peu de temps avant sa mort, donna la *Sortie de bain* de Cabet, élève de Rude. L'*Abel mort* de Feugère des Forts (1865), excellent morceau qui n'est pas sans avoir eu une

appréciable influence sur les nombreuses figures couchées que nous avons vues sous des titres divers paraître depuis aux Salons, provient du Luxembourg, comme le *Roland furieux* de Jehan Du Seigneur, bronze romantique, fondu, il est vrai, après la mort du romantisme, mais dont le modèle fut, à son apparition, chanté par Théophile Gautier et célébré comme un manifeste de la jeune école qui fit plus de bruit que de chefs-d'œuvre. Le *Dante* et le *Virgile* de Préault sont sortis des magasins du musée, pour que ce moment éphémère de l'histoire de la sculpture française au XIX[e] siècle ait aussi sa place dans les salles modernes.

David d'Angers, Foyatier, Du Seigneur, Préault, contribuèrent à des titres divers ou travaillèrent à cette œuvre d'émancipation dont je parlais tout à l'heure et dont le grand nom de Carpeaux marque l'aboutissement. Le plâtre original de son *Pêcheur à la coquille* est venu s'ajouter à la liste des œuvres que Courajod avait fait entrer au musée; rapproché du *Pêcheur napolitain* de Rude, il pourrait suggérer d'instructives comparaisons.

Toutes ces acquisitions n'ont trouvé place qu'à grand'peine dans les salles déjà trop pleines du musée... L'heure approche où il faudra chercher dans le Louvre un moyen d'exposer plus dignement et de mieux mettre en valeur la sculpture française.

ANDRÉ MICHEL

DU I^er AU XX^e

LES ARRONDISSEMENTS DE PARIS

VINGT EAUX-FORTES ORIGINALES DE EUGÈNE BÉJOT[1]

J'aime Paris, et j'aurai vécu sans le connaître tout entier. Il est plus ignoré que le Japon, à vrai dire, et l'existence tout entière d'un homme ne suffirait pas à étudier ses coins pittoresques et ses souvenirs historiques, vieilles pierres ou vieilles mœurs. Sans parler de tout ce que chaque journée lui apporte, lui ajoute de nouveauté, d'originalité inattendue; aussi bien, si la vie moderne enlève à nos cités quelque chose de leur physionomie d'autrefois, elle leur donne un accent inaccoutumé, des aspects inédits, je ne sais quoi de particulier qu'il faut saisir dans sa grâce furtive, dans son néo-caractère, car, en un temps épris de la folie de la vitesse, tout semble passer comme les wagonnets d'un métropolitain, électriquement, tel un train-éclair.

1. Nous sommes heureux d'offrir à nos lecteurs la primeur de la préface écrite par notre éminent collaborateur M. Jules Claretie, de l'Académie française, pour le recueil d'eaux-fortes de M. Eugène Béjot que publie sous ce titre la Société de propagation des livres d'art et que met en vente M. Lahure, dépositaire de la Société. (Tirage à 500 exempl., dont 195 mis en vente : 25 sur Japon, à 150 fr.; 170 sur papier van Gelder, à 60 fr.).

Et c'est pourquoi tout ce qui peut fixer une minute de la vie de Paris, un décor de la Ville-Protée, un paysage, un carrefour, un horizon, un type, devient précieux aux enamourés de cet îlot d'esprit et de charme jeté dans le monde pour la joie des raffinés et le plaisir des flâneurs. Les amateurs de beaux livres d'art ont eu l'idée d'un album de choix, d'un volume qui serait comme un musée portatif à la gloire de Paris, et ils ont demandé des vues diverses de nos arrondissements — ruelles de pauvres ou jardins de luxe — à l'héritier direct de Méryon, M. Eugène Béjot, dont les œuvres déjà sont recherchées parmi les plus rares et les plus attirantes.

Il est Parisien sans nul doute, M. Béjot, et fanatique de Paris, épris de tout ce qu'il recèle d'intimités, de visions pénétrantes, d'infini vivant. Il l'a déjà, en ses œuvres précédentes, *Squares et Jardins*, recueil précieux de lithographies, *Entr'actes de pierres*, commentés par Maurice Guillemot, *Les Bateaux de Paris*, exécuté en collaboration avec M. Ch. Huard, et dont le texte est de Gustave Geffroy, oui, il a admirablement exprimé les aspects de ces ponts, des quais, des berges de la Seine, des allées des Tuileries ou du Luxembourg. Il a ajouté, comme l'a fort bien dit M. Roger Marx[1], à l'iconographie parisienne de Lepère ou de Buhot une suite d'images très personnelles, qui sont d'un maître tout à fait supérieur. Je ne crois pas que le cuivre nous ait donné jamais de paysages plus puissamment écrits, des impressions plus alertes, inoubliables en vérité, et dénotant un tempérament plus viril à la fois et plus charmeur.

De maîtres, en effet, M. Eugène Béjot n'en a pas eu. Il a travaillé chez Julian, passé par l'atelier de Gustave Boulanger, mais de l'enseignement de ces moniteurs académiques je ne vois nulle trace dans les œuvres du *parisianisant*. Même le personnage humain ne semble qu'un comparse dans ces planches. Le véritable héros, l'acteur du drame, c'est Paris en personne, et le décor suffit à la pièce. Henri Guérard, le japonisant Montmartrois, mort trop tôt, et Félix Buhot enseignèrent peut-être quelques moyens techniques et pratiques à Eugène Béjot; mais nul n'influa sur lui, — si ce n'est le modèle vivant, Paris en marche, Paris en action, Paris, celui de la Samaritaine et du pont d'Arcole, le Paris de la Sainte-Chapelle et le Paris de Montmartre, ce monde enserré dans les fortifications qui lui font comme une ceinture pittoresque et curieusement redoutable.

J'ai voulu voir l'artiste original et puissant dont les Amis des

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er novembre 1898.

Paris

beaux livres réunissent aujourd'hui des œuvres de choix. M. Frantz Jourdain et M. Henry Bataille me l'avaient, avec Roger Marx, révélé déjà par des pages suggestives. Mais le visage explique toujours l'œuvre. Il y a de la robustesse et de la finesse dans cet homme jeune et pensif. L'œil voit très loin, pénètre, enveloppe. On sent là une volonté souveraine. Et l'artiste parle — ou écrit — de son art avec une précision éloquente. Ses mots sont à l'eau-forte aussi.

Il expliquera, par exemple, avec une netteté singulière, comment ses planches, si vigoureuses, sont tout d'abord des croquis jetés avec le seul souci de la mise en place, de la silhouette amusante, au trait autant que possible, expressif en lui seul et dans le caractère du sujet. Ses notations sont rapides : le croquis fait sur nature, à l'eau-forte, au lieu du croquis en dessin. Et quelle horreur du métier ou plutôt des imbéciles de métier! Quelle ambition — vaillamment atteinte — de rester peintre-graveur, tel Félix Buhot, au lieu de devenir le spécialiste, l'aqua-fortiste!

— Mais quel est votre *idéal*? (Un mot dont on a abusé, un drapeau dont on a fait un chiffon). Quel est votre but? Que voulez-vous faire?

— Ce qu'il faudrait faire? répond l'énamouré de Paris. Ce qu'il faudrait faire? (Ce qu'il veut faire). Un Paris qui soit avant tout Paris, et aussi complet que possible dans chacune des planches. Plusieurs côtés du caractère propre à l'endroit choisi rendu aussi visible que possible dans chaque eau-forte. Un Paris où l'on sente qu'on ne s'est point borné à ce quelque chose de sommaire qu'on a dans la main, qu'on sait par cœur, à l'art d'escamoter les difficultés et de s'arrêter à temps, un Paris qui ne soit point — passez-moi le mot — de l'*artistisme* trop facile vraiment. Un Paris dont on n'ait pas amplifié systématiquement le pittoresque en oubliant ainsi de voir d'autres choses de qualité plus rare, plus intime, plus *lithopsychologique*, dirais-je, si j'osais dire. Un Paris où serait rendue la physionomie spéciale de chacun des quartiers, l'atmosphère particulière à chaque coin, les figures — bêtes et gens — qui ne sont pas les mêmes partout, et dont les gestes, les goûts, la démarche, l'allure, alors qu'ils semblent identiques, varient au contraire sous l'influence d'autres ambiances. Un Paris dont serait rendu le côté solide, l'architecture du monument sans froideur, mais en toute vérité. Un Paris documentaire sans fantaisie, j'entends sans la fantaisie qui n'y est pas, mais avec toute la fantaisie qui s'y trouve — et c'est assez. Un Paris de notre époque enfin, souvenir d'hier et vision de demain, ce qu'il a été et ce qu'il va être, vieux

quartiers et quartiers nouveaux, un présent en marche fait du passé et de ce qui sera... Etc., etc., etc.

Et voilà le rêve. Voilà le programme de toute une vie de labeur et d'art. Il y a des chefs-d'œuvre dans les *et cætera* jetés là par Eugène Béjot au bout de sa confidence. Et ce qu'il « faudrait faire » comme il dit, il l'a fait dans les planches, les tableaux parisiens qu'on réunit ici et qui ne sont pas, en vérité, du pittoresque à tout prix, du pittoresque pour du pittoresque, mais des visions vivantes, des impressions sincères, des aspects exacts, des gestes de ville en travail saisis au passage, fixés à jamais, admirables de vérité et pourtant d'*au delà*, un cerveau d'homme ayant passé par là, avec une main d'artiste.

Vingt arrondissements! Vingt planches en partant du vieux Pont-Neuf pour arriver au cours de Vincennes. Des rues, des faubourgs, des ponts, des quais. Le pont de l'Alma, le canal Saint-Martin, le Moulin de la Galette. Un Paris où l'on ne va pas. Un Paris qui étonnerait une habitante du faubourg Saint-Germain et amuserait un boulevardier. Un Paris qui vit, qui grouille, qui pense. Et quelle couleur en tout cela! Je sens, je toucherais la pierre grise des piles de ce Pont-Neuf au-dessus desquelles apparaît la légendaire statue de bronze. L'ombre de Saint-Nicolas-des-Champs s'étend sur le mouvement même de la rue. Ces bateaux du quai Montebello semblent sur l'eau du fleuve de gros cachalots endormis. Que de surprises dans ces paysages! Le Cours la Reine, vu ainsi, et il est ainsi, nous donne la sensation d'une ville nouvelle. Une Parisienne dira, surprise : « Je ne connais pas! » Moi, je reconnais ces *parisienneries*. Le canal Saint-Martin des mélodrames d'autrefois a cet aspect admirable de cité en travail. Bercy a ce vague caractère de ville flamande. Et quelle délicieuse, admirable, immense apparition de grand Paris, aperçu, avec ses fumées et ses dômes, du fond d'une bicoque de la Butte-aux-Cailles! Il ferait adorer Paris, le jeune maître, par ceux qui ne le connaissent pas. Il est pour notre Paris contemporain ce qu'est M. Hoffbauer, l'archéologue, pour le Paris disparu, le Paris d'autrefois. Il nous révèle des paysages ignorés : il dégage le sens, l'impression, l'âme des paysages aperçus chaque jour. Sa rue Brise-Miche est inquiétante comme la réalité et son Luxembourg a le sourire des beaux jours de jeunesse. Vingt décors, vingt images parisiennes. Et, au total, un Paris complet — un maître livre par un maître artiste.

Et comme il est différent, ce Paris-là, pittoresque et savoureux, comme il nous console de ce Paris qu'on nous fabrique au jour le

jour, de ce Paris nouveau où l'on voit — symbole d'une horrible prise de possession — l'annonce lumineuse d'une machine au nom exotique étinceler sur le délicieux Pavillon de Hanovre et, en face, insolent de polychromie brutale, un établissement de style égyptien qui fait songer aux façades des bazars de l'Exposition et donne au boulevard, à ce coin délicieux du boulevard, l'aspect de quelque théâtre forain de la rue du Caire !

Vite, vite, qu'on nous sauve par des visions durables notre Paris qu'on va maquiller, maculer et démolir peut-être ! Les Amis des beaux livres ont fait œuvre pie en fixant au passage vingt portraits différents de la ville multiforme, et Eugène Béjot a fait œuvre magistrale en nous donnant ainsi un Paris gravé qui, du moins, ne périra pas.

L'Eau-Forte et le Livre — quels victorieux ennemis des barbouilleurs et des démolisseurs !

JULES CLARETIE

LA COLLECTION DUTUIT[1]

LES ESTAMPES

C'est là le morceau important de la collection illustre, et c'est, de toutes les parties composant la merveilleuse sélection des frères Dutuit, celle que le gros public comprendra le moins. S'il était permis de critiquer la générosité admirable de ces grands hommes simples, on dirait que la collection de leurs estampes avait trop d'intimité pour être offerte ainsi aux curiosités banales. On ne viendra pas saluer ces

1. Les délais demandés pour autoriser à photographier la collection Dutuit n'avaient pas été sans causer quelque impatience et même quelque dépit à la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous avions très sincèrement, mais à tort, mis en doute le bon vouloir du Conseil municipal de Paris. Tout malentendu est aujourd'hui dissipé et notre revue se fait un devoir et un plaisir de prier ses lecteurs de tenir pour non avenue la note publiée dans notre numéro du 1er mars. — N. D. L. R.

pièces pour ce qu'elles valent moralement, pour ce qu'elles notent de particulièrement élevé et noble, mais on les cherchera pour ce qu'elles coûtent. Au Cabinet des estampes, il y eut longtemps la légende de la *Paix*, ou *Assomption de la Vierge*, de Maso Finiguerra; et comme les gardiens d'alors, enchérissant sur les enthousiasmes officiels, glissaient volontiers aux visiteurs les sommes énormes que représentait ce chiffon de papier, on venait pour voir le Finiguerra. Depuis, la pièce est restée encadrée dans son petit édicule gothique; personne ne la demande plus. C'est que les goûts ont changé, et que Eugène Dutuit a, pour sa part, donné le coup le plus formidable à la légende. Peut-être cet homme n'était-il pas un érudit de haut vol; il n'avait que l'incrédulité des gens trompés, qui aiment à éclairer les mystères, et cette passion de sincérité, de sécurité, si j'ose dire, a été la règle absolue de sa direction artistique. Comme il pouvait, s'il voulait, obtenir la pièce désirée, que personne ne se mesurait avec lui, son cabinet d'estampes se forma ainsi d'exceptionnelles choses, venues des meilleurs lieux, reconnues par plusieurs générations d'hommes compétents. Dutuit ne fut pas de ceux qui découvrent, qui créent; jamais il n'alla, comme M. Wasset, chercher en un fond de boutique, pour quelques sous, l'épreuve avec le pouce de Rembrandt marqué sur la marge; il se contenta plus naïvement de ne point souffrir que d'autres détournassent de sa route l'estampe notable et sûre, sortie d'une des réserves de bon aloi.

Seulement, l'objet rare et précieux en iconographie, l'image de marque ne se trahit par rien d'extérieurement imposant et palpable; la *Pièce aux cent florins* elle-même, avec son Christ debout, ses vieux juifs accroupis et la petite bourrique du coin, n'arrêtera au passage que l'artiste ou que l'amateur éduqué. Il y a dans ces choses des conventions, des snobismes, beaucoup de parti pris. Car ce n'est pas toujours par son éclat, par son tirage, par la splendide maîtrise de sa main que Rembrandt triomphe. Les grands collectionneurs le goûtent mieux, si, devant que parfaire une œuvre, il s'attarde à quelque coquetterie, s'il s'abstient de traits ici ou là, s'il exploite sa ligne de façon à lui garder ses barbes de virginité. Quand, de ces pièces inachevées, il a tiré une ou deux épreuves, et que ces histoires incomplètes, mais plus dans leur fleur, plus brillantes, nous parviennent, voilà de quoi rendre fous les gens dont La Bruyère se moquait. Et maintenant, les épreuves de cette qualité ont leur état civil depuis La Bruyère, parfois d'avant La Bruyère, c'est-à-dire qu'on les suit en remontant jusqu'aux collectionneurs contemporains du

maître. Eugène Dutuit voulait de préférence les œuvres à état civil, à descendance; il aimait à remonter, à se dire que sûrement il pouvait mettre sur une enchère des sommes invraisemblables puisque, de proche en proche, le papier offert aux acquéreurs s'en retournait droit à l'atelier de Rembrandt ou de van Dyck. Pour le public des expositions, la pièce gravée la plus millionnaire ne vaudra jamais une tapisserie aux couleurs voyantes, un buste en marbre de M^me^ de Pompadour, deux fauteuils de la Dubarry, ou une peinture de M^me^ Vigée. La place de la collection d'estampes était donc ailleurs qu'au Petit Palais, où les conservateurs, si avertis et dévoués qu'ils soient, ne sauront faire que ces griffonnis de noir sur blanc arrêtent les foules.

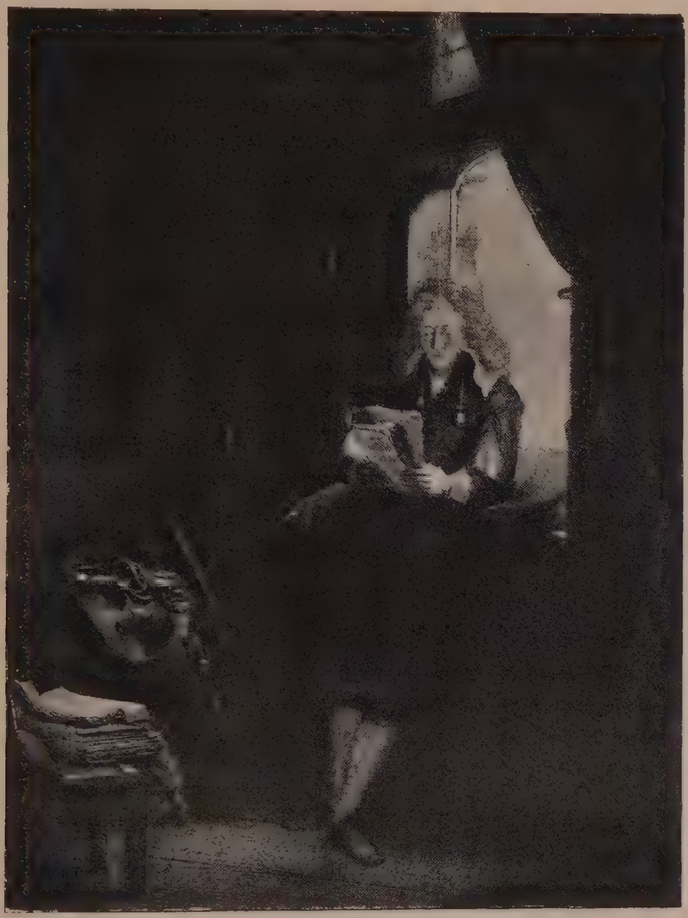
Je parle avec quelque douleur de ceci. D'après ce que j'avais entendu dire à Eugène Dutuit lui-même, au Cabinet des estampes, notre dépôt de la Bibliothèque Nationale eût pu espérer un peu. C'était un homme excellent que ce vieux collectionneur, sur lequel la chanson de geste brodait un cycle. Quand, tout nouveau que j'étais là, on m'avait signalé ce petit homme glabre, à la longue redingote noire, au chapeau melon, comme le plus grand collectionneur du moment, je n'avais pas cru. Entré en tapinois, plutôt humblement, mais assez crânement, portant une serviette bondée de bouts de papiers inégaux, mal tenus, Eugène Dutuit allait s'asseoir à la table de milieu qu'il s'était pour ainsi dire attitrée, et sur laquelle mon camarade Pierre Vidal l'est venu croquer d'un crayon léger. Comment imaginer que cette manière de vieux petit clerc d'avoué, que ce bonhomme parlant tout seul, tenant avec un personnage muet et contradicteur une conversation pressante, fût ce millionnaire éblouissant dont l'enchère déconcertante glaçait le concurrent, dont un signe de tête valait à « l'Hôtel » le chèque d'un Vanderbilt ! Peu à peu, tandis qu'on lui apportait les états précieux et uniques qu'il venait soupeser et admirer, Eugène Dutuit parlait. Non qu'il se livrât peu ni prou; d'abord il était de Normandie, bien que né à Marseille, et puis il était partout en voyage ; il n'était fixé nulle part, et il lui en restait la réserve des gens hors de chez eux. Toutefois, il avouait volontiers qu'une de ses ambitions serait d'avoir amassé tant de pièces rares, connues et classées, qu'une vente de lui après sa mort stupéfiât le monde. Cette vente eût été spécialisée dans l'estampe naturellement, et si Didot avait « fait » 167 000 francs de ses Rembrandt, Dutuit eût espéré le million. Au fond, ceci n'était qu'une boutade, car il souriait en disant cela, et, comme pour démentir lui-même ce qu'il avait

DAVID JOUANT DE LA HARPE DEVANT SAÜL.

Gravure au burin par Lucas de Leyde.

Imp. H. de Banos.

avancé, il offrait sans cesse ici ou là des morceaux de choix : à Rouen toute une collection formant histoire de l'estampe ; au Cabinet de la rue de Richelieu, ces quatre figures attribuées à un élève de Dürer, peut-être à Dürer lui-même, tirage unique d'une gravure inconnue. Au Cabinet des estampes on lui tenait un peu rigueur de sa campagne,



JEAN SIX, EAU-FORTE PAR REMBRANDT

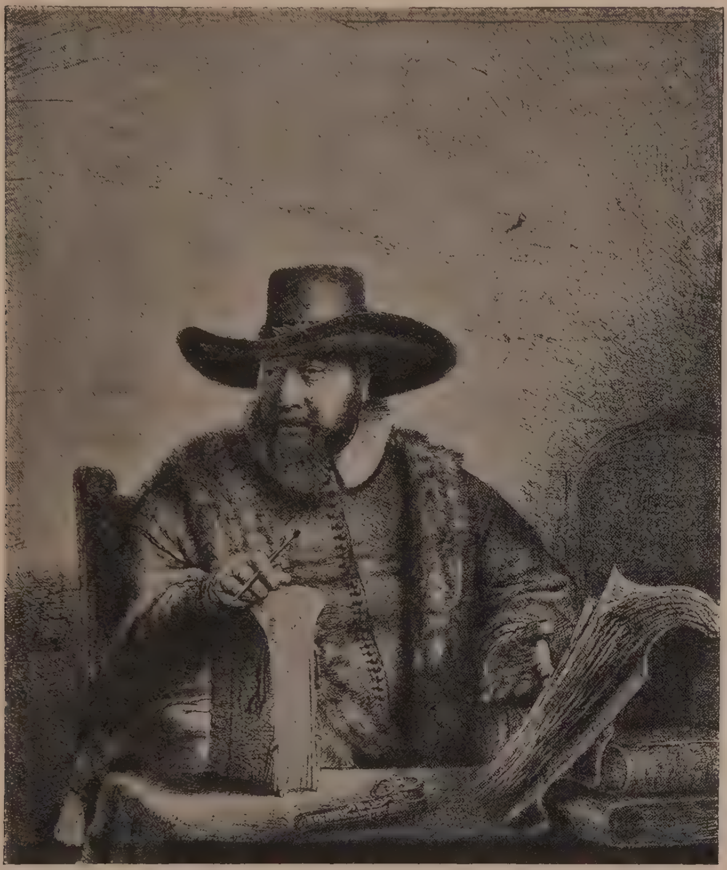
entreprise dans le tome I de son *Manuel de l'amateur d'estampes*, contre la *Paix* de Maso Finiguerra ; il l'avait entreprise sans nullement penser à mal, et peu à peu il avait rencontré les contradictions, démêlé les sollicitations de textes, les arrangements de certains faits. Alors il avait très simplement exposé son plaidoyer contradictoire, aidé par M. Paulowski. Les tensions de rapports n'allaient pas jusqu'à l'acerbe ; on se plaisait à rendre justice à la modération, à la con-

science que M. Dutuit mettait dans ses discussions. Il semblait que l'idée d'une vente modèle, d'enchères monstres étant écartée, le département spécial de la Bibliothèque Nationale, préparé à recevoir ces trésors, fût d'ores et déjà l'endroit choisi par lui. Le malheur voulut que la mort le vînt prendre et que son amitié pour son frère lui fît abandonner ses collections à la sollicitude de ce dernier. Aussi bien n'était-il pas étrange que cette réunion d'objets hors de pair restassent en des fonds de boutique, tantôt chez un marchand tantôt chez un autre, et que rarement leur propriétaire les vînt consulter? On en tirait la conclusion que, très bon chasseur, Dutuit s'embarrassait peu de la pièce tuée et mise en gibecière, et que celle qu'il n'avait pas encore était seule à l'intéresser.

II

Je le disais: Eugène Dutuit ne fut pas un de ces érudits géniaux, débrouillant les questions d'origine, rétablissant des faits, redressant les théories erronées. Il manquait de base. Pour étudier les incunables et les manuscrits, il ignorait trop les écritures, les paléographies, les philologies utiles. Son manuscrit du *Grand Alexandre*, acheté pour les miniatures, est de troisième ordre; il en faisait un cas énorme. Trop souvent plié à la loi d'iconographes aujourd'hui démodés, que personne ne consulte plus, il s'égarait à les suivre, et venait enchérir encore sur leurs hypothèses risquées. Comment la passion presque exclusive de l'art néerlandais lui était-elle venue? On racontait que la première manifestation du goût artistique des deux frères et de leur sœur datait de 1840. On les avait vus partir à une vente d'Amsterdam et revenir avec un Rembrandt que tantôt l'un tantôt l'autre soutenait sur les coussins de la diligence. Mais, du tableau aux estampes du maître ç'avait été l'étape naturelle; car si la gravure se rencontre encore, et surtout se rencontrait, le tableau de Rembrandt se voyait peu. Alors ç'avait été bientôt toute l'école, les van Ostade, van Dyck, puis, en remontant et au gré des confusions de Bartsch, consacrées par Passavant, Lucas de Leyde, le maître W A, le *Maître des sujets de Boccace*. Entre temps, Eugène Dutuit s'était essayé aux origines des livres imprimés, il avait dit là quelques paroles sensées que tout le monde n'a malheureusement pas entendues, et que certains dédaignent. Ici, toutefois, nous avons loisir de comprendre combien son érudition est hésitante et comme il manque d'audace, lorsque les auteurs favoris des

iconographes ne se sont pas prononcés. Il y eut, en 1874, une vente célèbre en Allemagne, celle d'Otto Weigel, où se trouvaient réunis les documents les plus merveilleux sur les origines des arts graphiques en Europe. Weigel, aidé de Zestermann, avait soupçonné certains faits, mais l'un et l'autre avaient agi sans critique. Eugène Dutuit



CORNEILLE ANSLO, EAU-FORTE PAR REMBRANDT

en fut déconcerté. Aussi, tandis que M. le baron Edmond de Rothschild glanait, avec une extraordinaire prescience, les pièces admirables de la collection Weigel, Dutuit se contentait d'acquérir une *Annonciation* que, sur la foi de Zestermann et de Passavant, il donne à une prétendue école d'Ulm (dont personne ne pourrait montrer une œuvre viable avant le XVI[e] siècle), et qu'il répute gravée sur cuivre parce que Weigel l'assure. En vérité, tant qu'il eut la passion de l'estampe, et pour ainsi dire sa religion, le collectionneur avait trop à apprendre

dans le domaine historique, archéologique, dans la terminologie aussi, pour accueillir de son propre mouvement les documents encore douteux, non reconnus, de ces bâtards qui, comme Dunois, arrivent souvent aux plus hautes destinées. Il était meilleur à ruiner une réputation qu'à en fabriquer une : témoin la *Paix* de Finiguerra, qui ne se relèvera pas du coup porté par lui.

Donc, si sa collection ne vaut pas par l'image incunable, la pièce d'étude, celle qui nous enseignera l'origine de l'imprimerie, comme est le cabinet de M. Edmond de Rothschild ou le Cabinet des estampes, elle est de premier ordre en ce qui regarde les maîtres hollandais du XVI^e^ et XVII^e^ siècle. Pour ceux-ci, Eugène Dutuit a établi des points de repère ; il s'est fait une liste de collectionneurs illustres, et par leurs catalogues il a connu leurs morceaux de choix. De l'un à l'autre, il est descendu jusqu'au dernier, allant par exemple de ce van Leyden, un des tout premiers, d'Amadé de Burgy, de Barnard, de Mariette, à Ploos, à Zoomer-Denon, à Révil, pesant les enchères, supputant, en véritable homme d'affaires, la progression mathématique de celles-ci. Il remarque, par exemple que si Amadé de Burgy a laissé une grande *Résurrection de Lazare* par Rembrandt en état exceptionnel, laquelle s'est vendue 28 florins en 1735, la pareille pièce, en moindres conditions, monte à 700 florins en l'année 1830, chez Révil. Cette progression, il aimait à la constater en paroles; il la notait à maintes reprises dans ses livres. C'était son érudition spéciale, celle des marchands d'estampes en somme, qui ne comptent guère une pièce que pour sa valeur vénale. C'est pour cette raison, et parce que sa belle fortune le laissait maître du marché européen, qu'Eugène Dutuit a amassé, pendant quarante-six ans de patience, à peu près tout ce que les grandes ventes jetèrent de célèbre aux amateurs. Je ne dis pas, et je le répète, qu'il ait toujours eu la main heureuse; j'ai cité la vente Weigel où il ne sut prendre qu'une œuvre d'ailleurs sans importance capitale; mais qu'une pièce, telle la *Guérison des Malades*, dite *Pièce aux cent florins*, chef-d'œuvre de Rembrandt, fût offerte aux enchères, Eugène Dutuit la voulait, et comme on savait d'avance ce qu'il voulait, les concurrents les plus tenaces lui abandonnaient la route.

On a raconté beaucoup de légendes sur l'entrée d'une *Pièce aux cent florins* dans le cabinet Dutuit. On a parlé de 75000 francs, de lutte homérique, d'état sans rival. Voici l'histoire : elle est moins ornée, mais le prix atteint par cette feuille de papier noirci mérite qu'on la dise. On sait que neuf épreuves seulement de cette œuvre

nous sont connues actuellement. Une, la plus merveilleuse, la plus invraisemblable — une maculature! — c'est-à-dire le premier essai de l'artiste, sa première joie devant son œuvre, est au musée d'Amsterdam. Huit autres, tirées sur Chine, sont dans les cabinets d'Europe ou chez des particuliers. Une très belle est à notre Cabinet des estampes; elle a un peu souffert d'une exposition prolongée; deux sont

REMBRANDT AU SABRE, EAU-FORTE PAR REMBRANDT

entrées au cabinet de Londres par don; celle de Paris vient du marquis de Béringhen, grand écuyer de France, dont la collection passa en bloc dans le cabinet du roi; les autres furent offertes au British Museum par Hans-Sloane et Cracherode. Celui-ci avait même une contre-épreuve qui fut également donnée. Une autre, la seconde du musée d'Amsterdam, est peut-être la plus belle, la mieux parlante; elle porte une inscription de la main de Zoomer : « Offre de mon spécial ami Rembrand contre la *Peste* de Marc Antoine ». Ceci est

assez beau pour inspirer des doutes aux gens qui ont vu beaucoup de ces pièces et savent à quels truquages les amateurs se sont livrés dès le début. Une autre encore, celle qui a donné le prix initial de 48 florins, est à la Bibliothèque de Vienne.

Les collections particulières viennent ensuite; le duc de Buccleuch en possède une provenant de Major en 1758, qui fut vendue 26 livres 16 s. 6 d. à Hudson Painter en 1766; elle fut ensuite à lord Aylesford et à Astley. Il y en avait une chez lord Holford, exposée en 1877 au Burlington Club, « aux dix-neuf amateurs » comme on disait, et qui fut trouvée admirable. Elle faisait vis-à-vis à celle de M. Dutuit admis « aux dix-neuf ».

Celle-ci a sa chronique à peu près dès le jour de sa naissance; elle est d'ailleurs la seule avec la trop belle pièce du Musée d'Amsterdam, venue, croit-on, de Petersen Zoomer, et dont nous avons parlé déjà. A l'origine, la pièce de M. Dutuit appartenait au même Petersen Zoomer, « le spécial ami » du maître. De Zoomer l'épreuve alla chez Zanetti, le graveur vénitien, grand amateur de Rembrandt. Elle fut aperçue par Denon — Vivant-Denon, — alors en mission à Venise, et qui lui-même se piquait de graver dans la façon du maître d'Amsterdam. Il l'acquit des héritiers de Zanetti, avec l'œuvre complet. Lorsque Denon montrait cette pièce à ses amis, c'était avec des génuflexions et des révérences infinies; il l'avait comparée à celle des Estampes et la trouvait plus belle, plus savoureuse de ton, pourvue de marges exceptionnellement rares. A sa mort, en 1825, un marchand de Londres mit un peu plus de 1600 livres sterling sur le tout et l'obtint. Alors la *Pièce aux cent florins* quitta le marchand pour un certain Wilson, auteur d'un catalogue assez estimé de Rembrandt, et qui possédait environ 150 estampes du maître; de Wilson elle alla chez Verstolk, l'un des collectionneurs de Rembrandt les plus justement célèbres. Le baron de Verstolk possédait 815 pièces en tout, qui firent, en vente, moins de 100000 francs. On était en 1847, et le catalogue avait été dressé par un maladroit.

Aujourd'hui, l'œuvre possédé par Verstolk monterait à des enchères fantastiques et un peu ridicules peut-être; alors la fameuse *Pièce aux cent florins* atteignit à peine 3750 francs. Acquise par un revendeur, le sieur Smith, elle ne fit que toucher barre pour entrer chez Price. Vendue en 1867, elle atteignit alors son plus haut prix, 29500 francs, et elle devint la propriété de M. Palmer. L'année suivante, Palmer mourait; la *Pièce aux cent florins* tomba de 2000 francs.

JÉSUS-CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES, OU "LA PIÈCE AUX CENT FLORINS"

Eau-forte par Rembrandt

Imp. H. DE BANOS.

Elle fut adjugée en 1868 à M. Eugène Dutuit pour la somme, relativement considérable, de 27500 francs.

En 1868, la folie furieuse des amateurs n'avait pas encore porté à la rage certaines enchères; on ignorait à Londres les prix que devaient atteindre de nos jours les manières noires d'après Reynolds, telle la *Lady Bampfylde*. Ce Français, capable de se payer, comme un véritable Anglais, une fantaisie de plus de 1100 livres, fut aus-

PORTRAIT DE JEAN ASSELYN, EAU-FORTE PAR REMBRANDT

sitôt classé dans l'opinion et célèbre. Lui, le fin amateur, ne retenait qu'une chose de tout ceci : c'est que son état était « avant les contretailles sur le cou de l'âne, avant l'accentuation du tertre, et avec les barbes virginales de certains morceaux de bois répandus à terre ». Il avait de plus, lui tout seul, une estampe à grandes marges que ni Amsterdam, ni Vienne ne possèdent, et surtout un état civil si bien en règle que bien peu de tableaux illustres pourraient prétendre à une origine aussi lumineuse. C'est donc cette estampe que nous admirons au Petit Palais.

Je me suis un peu arrêté sur ce morceau de résistance; mais le reste ne manquera pas; on verra là les quatre sujets pour un livre espagnol en premier état, sur parchemin, le *Rembrandt sur une planche longue*, exemplaire absolument unique, que pas un cabinet d'Europe ne possédera jamais, les premiers états des *Trois croix* et de la *Grande résurrection de Lazare*, l'*Homme effrayé à la tête nue :* grave affaire que cette tête nue ou coiffée: coiffée, elle ne vaut plus rien. On verra un *Christ présenté au peuple,* sur japon, de premier état; l'*Ecce homo*, en épreuve de remarque; le fameux portrait du bourgmestre Six, payé 7500 francs à la vente Chambry; le *Rembrandt au manteau brodé*, avant le fond; le *Rembrandt dessinant*, avec la main blanche; plus de deux cents œuvres exceptionnelles, rarissimes, qu'on peut voir au Cabinet des estampes à peu près toutes, mais non toujours en conditions aussi merveilleuses et dans une sélection aussi purifiée. Je le répète : rien de ces admirables estampes ne passionnera le gros public; les snobs iront parce qu'on leur aura dit qu'il est de bon ton pour une personne de qualité d'entendre à ces histoires; les autres bâilleront devant, sauf que les prix indiqués n'attisent leur convoitise. Et il y aura, dans ces conditions, l'œuvre de van Dyck, celui de Lucas de Leyde, de Isaac van Ostade, sans compter les Français, les Allemands splendides, les Italiens, et, de ceux-ci, les nielles surtout. Tout est représenté là parce que le patron de ces belles choses ne retenait, comme je l'ai dit, que le chef-d'œuvre reconnu.

M. Georges Cain a d'ailleurs une excellente idée : celle de montrer successivement les plus belles pièces, en ne les gardant aux murs que quatre ou cinq semaines chacune; un jeu d'étiquettes un peu développées remplacerait le catalogue imprimé. Ce sera là une très bonne action; il faut lui savoir gré d'avoir pris cette précaution, qui rassurera les vrais amis de Rembrandt. Auguste Dutuit, qui avait pensé à tant de choses, avait oublié ce détail d'importance. Une très aimable lettre du conservateur nous a montré qu'on remplissait les volontés du testateur au delà de ses espérances; le cas est assez rare pour qu'on le note et qu'on le célèbre en tous lieux.

HENRI BOUCHOT

PIERRE JULIEN

SCULPTEUR

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Louis XVI faisait ses délices de Rambouillet[2]; Marie-Antoinette ne pouvait souffrir cette « crapaudière ». Sa Majesté résolut de faire une agréable surprise à la reine. Il fit construire, par l'architecte Thévenin, une Laiterie, gracieux édifice, où l'auguste souveraine pourrait venir se rafraîchir et se reposer. Construit en grès, dans un très bel appareil, ce petit temple se compose de deux pièces : la première circulaire, la seconde rectangulaire. Le jour est plongeant, venant des voûtes décorées de caissons à rosaces. Les murs sont nus et attendent quelque décoration sculpturale[3].

Julien est choisi pour cet important travail : c'est l'œuvre la plus considérable de sa carrière artistique. L'ensemble de la décoration comprend : la *Jeune fille à la chèvre*; deux grands bas-reliefs : l'*Éducation de Jupiter par les Corybantes*, et *Apollon gardant les troupeaux d'Admète, tandis que Mercure les enlève*; un grand médail-

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. XXIX, p. 314.

2. Le duc de Penthièvre vendit le duché de Rambouillet à Louis XVI, à titre singulier, sans union à la Couronne, moyennant seize millions, par acte devant Me Momet, notaire à Paris, le 29 décembre 1783. (Arch. Nat., O1 3863.)

3. Le devis s'éleva à 143 000 livres; l'auteur de la *Notice historique sur le domaine de Rambouillet* (1849) a sûrement puisé à des sources authentiques.

lon, quatre autres médaillons représentant des *Femmes battant le beurre*, et enfin, à l'extérieur, au milieu du tympan du fronton, un cinquième médaillon : une *Vache allaitant son veau* [1].

A la fin de l'année 1785, Julien se trouve à Lyon, chez le baron de Juys [2], pour refaire sa santé. Une lettre, venant de la Direction générale, lui fait connaître les travaux qui lui sont destinés pour Rambouillet; un court délai lui est accordé pour les exécuter. Il s'empresse de répondre, le 29 novembre 1785 [3], à M. le comte d'Angiviller, pour le remercier et lui annoncer qu'il va aussitôt commencer les esquisses.

Il quitte Lyon et arrive à Paris le 6 février 1786 [4]. Dans son atelier du Louvre, il pourra travailler plus commodément et continuer, sous les yeux du directeur général, esquisses et maquettes. Dans une lettre du 21 mars [5], il traite la question des marbres et parle de modèles, de bas-reliefs ronds, de figures en ronde-bosse et de sa niche déjà faite. M. Darcis, inspecteur des magasins des marbres, livre les blocs nécessaires pour l'un des petits bas-reliefs et pour la figure en ronde-bosse.

Six mois viennent de s'écouler; le modèle de l'un des deux grands bas-reliefs est terminé. Julien a des difficultés pour se procurer le marbre. Il en avise M. le comte, qui répond le 19 septembre 1786 [6] : il sera promptement servi. Leterrier lui livre les blocs nécessaires; ils sont superbes. Un mois après, le modèle du second bas-relief est

1. L'expert Jollain, délégué par la Commission temporaire des Arts, a vu à Rambouillet, en octobre 1796, les œuvres ci-dessus énumérées, et donne leurs dimensions : pour les grands bas-reliefs, onze pieds de long sur deux pieds six six pouces ($3^{m}665 \times 0^{m}84$) (les traces des bas-reliefs étant bien apparentes sur les murs, nous avons relevé $3^{m}49$ sur $0^{m}96$); pour le grand médaillon, trois pieds; les quatre petits médaillons, vingt-quatre pouces ($0^{m}660$); le cinquième médaillon, trente pouces ($0^{m}825$) (vérification prise, il mesure $0^{m}680$).

Les deux grands bas-reliefs, l'*Éducation de Jupiter* en trois blocs, et l'*Apollon* en deux blocs, et cinq médaillons (le grand et les quatre petits) ont disparu. Espérons qu'ils ne resteront pas à jamais ignorés dans quelque collection particulière de France, d'Angleterre ou d'Allemagne.

2. Le baron Jean-Marie de Lafond de Juys, procureur du Roi au bureau des Finances, était membre fondateur de l'École des Beaux-Arts de Lyon. Son hôtel était situé près de la place Bellecour, rue de l'Arsenal, nos 7 et 9, actuellement rue du Plat, nos 23 et 25. Il n'y a plus d'œuvres de Julien.

3. Arch. Nat., O[1] 1918, année 1785, n° 469.

4. Lettre de M. Robert à M. le Directeur général.

5. Arch. Nat., O[1] 1919, année 1786, n° 67.

6. Arch. Nat., O[1] 1149. Voir *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 27e session, 1897, p. 638 et suiv. : *Les Pérégrinations d'une statue*, par M. Lorin.

presque fini : le marbre fourni des magasins du Roi est « tout vilain », Julien en informe M. d'Angiviller dans une lettre du 16 octobre [1]. Le désir du sculpteur d'avoir de beau marbre, comme pour le premier bas-relief, est pleinement satisfait : le 20 octobre [2], de Fontainebleau, M. Cuvillier lui répond, de la part de M. le Directeur, de prendre chez Leterrier « le marbre le plus pur ».

Esquisses et modèles sont terminés, et les marbres presque tous

LA LAITERIE DE LA REINE A RAMBOUILLET
FRONTON DÉCORÉ D'UN MÉDAILLON DE JULIEN

livrés. Le travail d'exécution a commencé en avril 1786, par les quatre petits médaillons, quelques mois après pour la figure en ronde-bosse, et maintenant les sculpteurs sont après les grands bas-reliefs. Toutes les sculptures sont en place à la Laiterie, lorsque la Cour vient à Rambouillet à la belle saison, en juillet-août 1787. La fin des travaux était donc fixée en juin 1787. En moins d'une année, Julien ne pouvait seul exécuter cet ensemble d'œuvres assez impor-

1. Arch. Nat., O^1 1919, année 1786, n° 298.
2. Arch. Nat., O^1 1179.

tant; aussi a-t-il recours à ses amis Dejoux et Foucou[1]. Grâce à cette précieuse collaboration, les travaux avancent rapidement, et en juin 1787 il ne reste plus que l'un des bas-reliefs à terminer. A ce moment les sculptures sont mises à leur place respective. Tout est prêt, la Cour peut venir.

Marie-Antoinette, accompagnée de sa suite, se dirige vers les nouvelles constructions du roi, situées au loin dans le parc. De chaque côté de la grille d'entrée sont placés deux pavillons : la reine les visite. Quel n'est pas son étonnement, en sortant, de voir, un peu au loin, un petit temple ! — Une haute palissade, que l'on venait de faire disparaître, avait d'abord caché à sa vue ce gracieux monument. — Elle avance, et lit sur le fronton : *Laiterie de la Reine.* Les portes s'ouvrent; la reine frappée d'admiration contemple en silence l'œuvre de Julien. Le groupe en marbre se détachant sur l'ombre profonde du rocher est d'une blancheur et d'une transparence incomparables. N'est-elle pas vivante, cette chèvre qui se penche pour se désaltérer à l'eau limpide coulant du rocher ? Et cette jeune fille qui avance doucement le pied vers l'onde qui l'entoure et jette un regard prudent autour d'elle, ne va-t-elle pas, à l'instant, glisser de son siège rustique pour se plonger dans l'eau bienfaisante ? Les bas-reliefs s'harmonisent bien avec le ton de la pierre; le jour plongeant leur donne de la profondeur. Tout est calme : le silence n'est interrompu que par la douce mélodie de l'eau tombant à travers les rochers dans les bassins. C'est la nature mêlant sa voix aux jouissances esthétiques que procure la contemplation de toutes ces œuvres d'art. — La reine est charmée de l'agréable surprise de son royal époux, et l'artiste est félicité par le roi et toute la Cour.

L'heure des compliments passée, Julien aborde la délicate question du prix de ses travaux. Il a parlé au directeur général de 64 000 livres, mais M. d'Angiviller semble avoir arrêté son prix à 44 000 livres. Julien lui écrit de Paris, le 9 juin 1787[2], disant qu'il se soumet à sa juste appréciation[3].

1. Dejoux se trouvait à Rambouillet en février-mars 1797 (Arch. Nat., O[1] 1920, lettre du 10 sept. 1788). — L'un des modèles des grands bas-reliefs se trouvait dans son atelier à la mort de Julien. — Foucou, dans une lettre du 15 juillet 1787 (Arch. Nat., O[1] 1920), dit avoir travaillé à l'un des bas-reliefs de Julien.

2. Arch. Nat., O[1] 1919, année 1787, n° 133.

3. Quelle fut la décision du directeur général ? Julien fut-il complètement payé ? Le 5 mai 1789, il écrit au comte pour solliciter un secours sur ce qui lui est dû pour Rambouillet. Le 13, il reçoit un acompte de 3 000 livres, et nous sommes à la veille de la Révolution. (Arch. Nat., O[1] 1182. Lettre du Directeur général à M. Julien, Versailles, 3 juin 1789.)

Si la question du prix de ses travaux n'est pas réglée à son entière satisfaction, Julien pense trouver une compensation dans les applaudissements de la foule nombreuse qui se pressera au Salon de 1787. Quel n'est pas son désappointement lorsqu'il reçoit de Versailles une lettre [1], datée du 8 août et signée du directeur

INTÉRIEUR DE LA LAITERIE DE LA REINE, A RAMBOUILLET [2]

général, lui annonçant la détermination « de ne point faire transporter au prochain Salon la précieuse et charmante figure de la Laiterie » !

M. le Directeur prodigue les fleurs, et le groupe reste à Rambouillet. Nous savons maintenant pourquoi Julien n'a point pris

1. Arch. Nat., O[1] 1180.

2. On a remplacé sur cette photographie la *Suzanne* de Beauvallet, qui s'y trouve aujourd'hui, par la *Jeune fille à la chèvre,* actuellement au musée du Louvre.

part au Salon de 1787. Il dut ressentir vivement ce fâcheux contretemps, mais il ne fit rien paraître. A la fin de l'année, il refait le rocher en pierre de Vergelé, bien plus tendre que le grès. Il a avec lui plusieurs sculpteurs; Dejoux est du nombre. Thévenin, l'architecte du roi, en fait venir deux autres pour avancer les travaux, qu'il pense terminer vers le milieu de mars [1]. Tous les travaux de la Laiterie sont finis en avril.

Désormais, la reine peut venir dans ce riche pavillon respirer la fraîcheur en savourant la douceur du lait qu'elle se fait servir. Hélas! ce plaisir ne dure pas longtemps! Le 13 juillet 1788, le roi et la Cour quittaient Rambouillet pour ne plus y revenir.

La Révolution est commencée. Le 21 mai 1791, le roi est dépossédé et Rambouillet compris dans la liste civile. — Julien peut maintenant exposer son œuvre : nous verrons, en effet, la *Jeune fille à la chèvre* figurer au Salon de 1791. L'exposition terminée, le marbre est rapporté à Rambouillet.

Après la tourmente de 1793, où périrent tant d'œuvres artistiques, la Commission temporaire des Arts s'occupa de réunir soit au Musée central des Arts, à Paris, soit au Musée de l'École française, à Versailles, les œuvres qui avaient une valeur scientifique et artistique.

L'expert Jollain, administrateur du Musée central et membre de la Commission temporaire, est délégué le 1er brumaire an V (22 octobre 1796) pour visiter Rambouillet. Le 21 du même mois (11 novembre), de retour de son voyage, il fait son rapport [2] : il a trouvé les œuvres de Julien dans un parfait état de conservation; mais, comme le château peut être vendu, il est préférable de les faire enlever le plus tôt possible.

Les sculptures passent l'hiver à la Laiterie. Au mois de germinal an V (avril 1797) [3], le groupe en marbre et les bas-reliefs sont transportés au musée de Versailles, puis en l'an VIII les médaillons.

Vers 1805, la *Jeune fille à la chèvre* est au palais du Luxembourg; aujourd'hui, elle est au musée du Louvre, salle Chaudet.

1. Arch. Nat., O1 1904. Lettre de Thévenin au Directeur général, Rambouillet, 12 février 1788.

2. *Inventaire général des richesses d'art en France*, t. I, p. 91, document XCIV.

3. Les citoyens Dardel, conservateur des sculptures, Damarin, secrétaire du Conservatoire, et Fatou, garde-meuble au Musée de l'École française, se rendent à Versailles au mois de germinal an V. Charles Goufier, entrepreneur, Guillemet, menuisier, Enguard, charpentier, emballent la statue de Julien. Elle est à Versailles avant le 21 germinal (10 avril 1797).

Le modèle en plâtre figura à l'inventaire de l'atelier ; il n'a pas été retrouvé.

Les deux grands bas-reliefs (3m60 sur 0m90 environ), l'*Éducation de Jupiter*, en trois blocs, et l'*Apollon chez Admète*, en deux blocs, sont aujourd'hui perdus. L'auteur, bien informé, de la *Notice sur Rambouillet* (1849) s'exprime ainsi : « On ne sait ce qu'ils sont de-

LA JEUNE FILLE A LA CHÈVRE, PAR JULIEN
(Musée du Louvre.)

venus, si ce n'est une partie qui avait été transportée à la Malmaison et qui fut vendue après la mort de l'impératrice Joséphine et achetée par les Anglais. » A la Laiterie de la Malmaison, il n'existe pas de trace de bas-relief.

Les modèles existaient à la mort de Julien. Ils se trouvaient dans l'atelier de Dejoux et se composaient de trois parties, « sujets de *Jupiter chez les Corybantes* et *Apollon chez Admète* ». A la vente de l'atelier Julien, ils durent disparaître.

Le grand médaillon de trois pieds de diamètre devait probablement être placé au-dessus de la porte de la salle rectangulaire, dans l'œil-de-bœuf de $1^{m}16$ de diamètre et $0^{m}15$ de profondeur. Que représentait-il ? Qu'est-il devenu ?

Dans l'inventaire, il est parlé de « trois bas-reliefs ronds, sujets de femmes qui battent le beurre, morceaux en plâtre exécutés à Rambouillet, le tout par feu M. Julien ». Il s'agit évidemment des médaillons de vingt-quatre pouces ($0^{m}660$). Leur place à la Laiterie est incertaine. Dans la salle circulaire, des niches sont pratiquées dans le mur pour recevoir des vases de Sèvres, et non des médaillons. Peut-être étaient-ils placés de chaque côté des grands bas-reliefs. Ces quatre médaillons ont disparu.

La seule œuvre de Julien se trouvant encore à Rambouillet est le médaillon encastré dans le tympan de la façade. Il mesure $0^{m}680$ sur les parties hors du mur ; on ne trouve pas de signature, mais il ne peut y avoir de doute sur l'auteur. Il représente une *Vache allaitant son veau* et le léchant amoureusement. Julien, dans sa jeunesse, n'avait-il pas assisté à ce tableau de vie et de tendresse maternelle ? Que les autres œuvres ne sont-elles à leur place à la Laiterie ! nous aurions un ensemble bien précieux et tout à la gloire de Julien.

V

Avant de reprendre la suite naturelle des faits par l'étude des Salons, disons quelques mots des travaux de Julien pour l'église Sainte-Geneviève, devenue le Panthéon. Pour ce monument, il a exécuté un bas-relief, et au moins deux grandes statues de marbre, sinon trois ou quatre.

L'église Sainte-Geneviève venait à peine d'être terminée en 1791, que Pastoret lance sa fameuse proposition de transformer l'église en Panthéon français, et toutes les sculptures furent refaites. Nous connaissons, par une gravure de Poulleau d'après le dessin de Lequeu, le fronton de Coustou, représentant une croix rayonnant au milieu des nuages et entourée d'anges adorateurs. Coustou meurt le 13 juillet 1777 ; Dupré, son collaborateur, travaille jusqu'en 1784 ; un accident le condamne à l'inaction ; Julien n'a-t-il pas terminé le fronton ?

Rondelet nous a conservé dans ses *Mémoires* les noms des autres artistes chargés des sculptures de la façade ; ce sont : Beauvais, Julien, Dupré, Houdon et Boizot. « A Julien le bas-relief de

l'arrière-corps à droite : *Sainte Geneviève guérissant les yeux de sa mère.* »

Pour l'intérieur de l'église, l'abbé Ouin-Lacroix nous renseigne sur les décorations des quatre nefs (il entend par là les quatre bras de la croix) consacrés chacun par Soufflot à un objet particulier : « 1° l'Ancien Testament dans la nef d'entrée; déjà Moïse, Aaron, Josué, David y avaient été exécutés par les artistes Julien, Dupré, Beauvais; 2° l'Église grecque dans la nef septentrionale; quatre docteurs : saint Athanase, saint Basile, saint Jean Chrysostome, saint Grégoire de Nazianze étaient sculptés par Julien, Dejoux. » — Julien a donc pris une bonne part à la décoration de Sainte-Geneviève. Il ne s'agissait pas seulement des modèles, mais des statues exécutées en marbre. Toutes ces œuvres n'ont pas dû périr à la Révolution. Quelque église ne donne-t-elle pas asile à quelqu'une d'entre elles? Le bas-relief de Julien a été remplacé par celui de *L'Empire de la Loi*, par Fortin[1].

Reprenons la suite chronologique des faits. Le 4 avril 1788, Pajou, Julien, Moitte et Foucou sont désignés pour les statues des Grands Hommes.

Le 1er mai les sujets sont communiqués : Julien exécutera la statue de Poussin.

Sur le livret du Salon de 1789 figureront trois œuvres de Julien : « *Le Poussin*, figure de six pieds, pour le Roi, — l'auteur suppose ce célèbre peintre sortant de son lit pour tracer une composition qu'il a méditée toute la nuit; — *Léda*, figure en marbre de trois pieds environ de proportion, elle appartient à M. le baron de Juys, de Lyon; figure de l'*Étude* en plâtre, d'environ deux pieds et demi de proportion. »

Dans la statue de Poussin, Julien a sacrifié aux idées de son temps : le nu est à l'antique : les poses académiques sont indispensables pour qu'une œuvre soit vraiment artistique.

Poussin est assis, la jambe gauche nue reposant sur un petit escabeau sans ornement; il tient de la main droite un crayon, et

1. Par un traité du 21 octobre 1784, Julien, choisi par l'architecte Raymond pour la décoration de la place du Peyrou, à Montpellier, s'engageait à exécuter le groupe de Daguesseau et de Lamoignon, avec un bas-relief de la *Justice*. Au moment de la résiliation, en 1789, Julien déclare n'avoir à peu près rien fait et ne réclame que 1 200 livres (20 décembre 1789). — La question de la décoration de la place du Peyrou a été complètement élucidée ici même (août 1894) dans un article de M. H. Lechat.

de la gauche une tablette; le bras est appuyé sur un hermès; l'artiste, le regard fixé sur son carton, examine la composition qu'il vient de tracer. La figure a une expression un peu dure; le bras et la jambe, prenant trop d'importance, paraissent disproportionnés.

Consultons les critiques du temps; ils reproduisent, avec des nuances différentes, les idées esthétiques de leur époque.

Le *Journal de Paris*, dans son numéro du 16 novembre 1789, s'exprime ainsi : « Je louerai l'artiste d'avoir mis dans la figure beaucoup de nud : il devrait même y en avoir davantage. Les grands hommes n'appartiennent pas aux modes. Je trouve le haut de la figure trop chargé d'étoffe et les jambes un peu fortes. » — L'*Année littéraire* (t. VI, p. 21) : « M. Julien a représenté Poussin « sortant de son lit... »; cette pensée suppose un désordre pittoresque très avantageux pour l'artiste. Le Poussin est enveloppé de son manteau jeté avec goût; mais M. Julien ne devrait pas oublier que dans une statue nationale l'observation du costume est de rigueur; que dans le dernier siècle on portait des chemises; que ce léger vêtement pouvait être employé de manière à ne point masquer le nud et que cette omission produit nécessairement un anachronisme ridicule. — Une petite figure de *Léda* a beaucoup de caractère et de mérite, mais la tête un peu maniérée; j'aurais aimé que l'on trouvât dans la tête le goût et le caractère de l'antique. »

Ce modèle du *Poussin* n'est point mentionné dans l'inventaire; pourtant Julien devait le posséder en 1804, puisque le marbre ne fut terminé qu'à cette époque. Nous y voyons figurer une *Léda*, petit modèle en plâtre. Le marbre doit se trouver dans quelque collection particulière.

Le livret du Salon de 1791 mentionne pour Julien : « Une pendule en marbre », et au n° 790 : « Figure en marbre, grandeur naturelle, accompagnée d'une chèvre ». — Comme nous l'avons dit, Julien put faire transporter à Paris la statue de la *Jeune fille à la chèvre*, le roi ne possédant plus à titre privé le duché de Rambouillet.

Cette figure de marbre fut très bien accueillie par la critique : « N° 790. *Baigneuse*, aussi belle que la *Vénus de Médicis*, par M. Julien » : ainsi s'exprime Chéry dans *Explications et critiques impartiales*. — L'auteur des *Lettres d'artiste* n'est pas moins élogieux : « On a encore admiré avec étonnement jusqu'où l'art pouvait porter la grâce des mouvemens, la finesse des chairs, la légèreté de la peau dans cette jeune *Nymphe* sortie des mains de M. Julien. Quelques

connaisseurs la regardent comme un des chefs-d'œuvre de la sculpture française. »

Le 18 juillet 1793, l'Académie est supprimée; c'est la Commune des Arts qui va ouvrir le Salon de 1793. Julien n'y paraît pas. Nommé professeur à l'École nationale de dessin au Muséum, Julien exerce

STATUE DE NICOLAS POUSSIN, PAR JULIEN

(Institut de France.)

pendant le mois de thermidor an II. Boizot le remplace au mois d'août, et Dejoux au mois d'octobre,

Au Salon de 1795, Julien envoie : *La Tendresse maternelle*, proportion de nature; *Narcisse se mirant dans l'eau* : Écho rebutée par Narcisse se retirant honteuse et confuse, mais lentement, dans l'espoir que Narcisse sera touché de son amour; *L'Amour adolescent*, soulevant son bandeau pour bien viser celui contre qui il décoche son trait; *La Charité*, représentée par une femme qui donne le sein et à boire à des enfants. Ces quatre esquisses d'un pied de proportion.

Julien fait un pas en avant : il aborde le problème de la mater-

nité; mais ce n'est là, à vrai dire, qu'une variante de son thème favori. La mère se penche pour donner à boire à son enfant qui approche les lèvres; le petit corps, en se soulevant, dessine des courbes délicieuses.

Dans l'atelier Julien, l'inventaire mentionne une *Maternité*, grandeur nature; c'est la *Tendresse maternelle* de 1795. Ce modèle a pu être conservé. Il s'y trouve aussi deux petits modèles en terre du *Narcisse*; cette figure a reçu un commencement d'exécution en marbre. Julien en avait donné une réplique à son ami Brunel, mort au Puy, vers 1845. L'œuvre doit se trouver encore dans la région.

Julien ne paraît pas au Salon jusqu'en 1799. Tout ce temps, il ne l'a point passé complètement à Paris. En 1797, il vint passer quelques mois dans ses chères montagnes du Velay, avec l'intention d'acheter une modeste propriété où il pût venir se reposer tous les ans. Toutefois, c'est en Seine-et-Marne, à Crécy, qu'il met son projet à exécution. Il achète du sculpteur Lemot l'ancienne maison curiale, des bois et des terres. Tous ces biens furent rétrocédés à Lemot et convertis en rente viagère le 25 brumaire an VIII (16 novembre 1799).

Ces goûts pour la belle nature n'empêchent pas Julien de faire son envoi au Salon de 1799, où il expose : « *L'Étude* assise et appuyée sur un tombeau égyptien, figure en marbre de $0^{m}60$ sur $0^{m}40$, appartient à l'auteur[1]; *Le Temps*, groupe représentant le Temps, portant un globe contenant une pendule, marchant sur des ruines, et accompagné de son génie qui lui montre un sablier; hauteur $1^{m}30$, longueur $0^{m}40$. »

Cet envoi, pour ne point appartenir à la grande sculpture, n'en reflète pas moins le goût du temps. Les arts que l'on a appelés jusqu'ici secondaires sont en train de se transformer. La campagne d'Égypte a fait découvrir les trésors d'art de l'antique civilisation des Pharaons. On s'en inspire. Ces deux œuvres de Julien se trouvaient dans son atelier : l'inventaire signale une figure du *Temps* soutenant un globe, modèle en plâtre, et une pendule marbre blanc, *L'Étude*, assise près d'un tombeau.

Au Salon de 1802, Julien n'envoie qu'un buste en marbre : celui de *Démosthène*, destiné à la Galerie des Consuls[2]. Le modèle en plâtre

1. Le modèle en plâtre se trouve chez M. Albert Bertrand, rue Saint-Gilles, au Puy.

2. Depuis la Restauration, ce buste se trouve au palais de Fontainebleau, dans la bibliothèque. Il est signé et porte cette mention : « par Julien, de la Haute-Loire, an X ».

se trouvait dans l'atelier : « Deux bustes en plâtre : Démosthènes et Camille[1]. »

VI

A cette époque avancée de son existence, Julien renonce à la vie de vieux célibataire, et, par contrat de mariage, du premier jour complémentaire an x (18 septembre 1802), épouse dame Jeanne-Étiennette Etevenet, veuve Dutrou. Parmi les témoins se trouvent Jules-César, Denis Vanloo, Barthélemy Blaise, statuaire, Mathieu Crucy, architecte, dame Marie-Jeanne Pélissier, épouse de Claude Dejoux.

L'union la plus intime régna au foyer. Mais, hélas ! le bonheur ne fut pas de longue durée : deux ans après, Julien n'était plus de ce monde.

Ces dernières années de son existence, Julien les employa à exécuter en marbre la statue de *Poussin* commandée avant la Révolution. Ce n'est qu'à grand'peine qu'il se trouva prêt pour le Salon de 1804. L'exposition du marbre eut lieu au Luxembourg, comme nous le dit l'auteur des *Lettres impartiales sur les Expositions de l'an XIII* : « Allons vite près du *Poussin* de M. Julien, ouvrage en marbre et digne du grand peintre dont il éternise l'image. Nous regrettons seulement, pour dire toute la vérité, que l'artiste n'ait pas exécuté le marbre lorsqu'il en créa le modèle... »

Actuellement le marbre se trouve à l'Institut, dans la seconde travée du vestibule de la salle du dôme. Le grand modèle en plâtre ne figure point dans l'inventaire ; il y est fait simplement mention de petites esquisses en plâtre.

Julien devait aussi exécuter un buste de *Poussin*. Dans son testament, il charge M. Blaise « de finir le buste du *Poussin* en marbre, dont le modèle est presque fini ». Il y est fait aussi mention de travaux pour un M. Seguin. Quelle est la nature de ces ouvrages déjà assez avancés ?

L'inventaire mentionne un projet pour le tombeau du maréchal Jourda de Vaux. Est-ce une commande de la famille du maréchal, ou une œuvre d'amitié destinée à un compatriote ?

Julien, accablé par la maladie et aussi par l'âge, n'a terminé qu'à grand'peine sa statue de *Poussin* ; sa carrière est finie. Le 26 octobre 1804, en présence d'Auguste Mouricault, peintre d'his-

1. Ce dernier buste est aujourd'hui disparu.

toire, et de Jean Villette, sculpteur, Julien fait son testament. Il nomme Dejoux son légataire universel et le charge de finir ses travaux.

Le 17 décembre, notre artiste rend le dernier soupir dans son appartement du palais de l'Institut, entrée rue de Seine. Les obsèques eurent lieu à l'église Saint-Germain des Prés.

L'inventaire, commencé le 1er pluviôse an XIII (21 janvier 1805), se poursuivit les jours suivants. La vente de l'atelier Julien eut lieu le 19 mars 1805.

Dejoux, en mémoire de son ami Julien, fit placer dans le jardin du Musée des Monuments français, une pierre tumulaire sur laquelle il sculpta en demi-relief les traits du défunt, avec cette inscription :

A la mémoire de Pierre Julien, un des plus habiles sculpteurs de son siècle, membre de la Légion d'honneur, né en 1731 à Saint-Paulien, département de la Haute-Loire, mort à Paris en 1804. — Ce monument lui a été consacré, son image a été retracée par Claude Dejoux, sculpteur, membre de l'Institut, de la Légion d'honneur, son ami, son exécuteur testamentaire.

En 1815, cette stèle fut transportée au cimetière du Père-Lachaise. Actuellement elle est au musée du Puy.

ANDRÉ PASCAL

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

Il manquait à l'exposition de Bruges un épilogue et des critiques. Après avoir, quatre mois durant, concentré sur elle l'attention des amateurs de l'Europe entière, mis en puissant relief la signification de ces maîtres dénommés les « Primitifs » et nettement accusé le rôle des peintres dits brugeois, elle a fermé ses portes, laissant à tous le souvenir d'une manifestation d'art comme, de longtemps sans doute, il ne sera donné d'en revoir. Mais ses enseignements demeurent. Bien mieux qu'une admiration passagère, elle a marqué le point de départ d'un renouveau d'études et de comparaisons allant bien au delà d'une simple revue de circonstance. On se souviendra à Bruges du flot des visiteurs, faisant, par son mélange cosmopolite, revivre les jours où la vénérable cité se glorifiait du titre de Venise du Nord. Il est douteux, en effet, qu'au temps de sa plus haute prospérité commerciale l'ancienne résidence des ducs de Bourgogne ait connu l'animation de l'été de 1902. C'est un événement peut-être unique dans l'histoire et, en somme, très impressionnant, que cette résurrection temporaire d'une ville morte, par la seule puissance de l'art.

Qu'à Bruges même beaucoup de personnes s'en soient félicitées, c'est chose non douteuse. Certains faits, en revanche, amènent à croire que, pour nombre d'autres citoyens, l'exposition fut une manifestation plutôt importune, et que plus d'un se sera rallié à cet avis d'un journal rédigé en flamand : que l'exposition était conçue et organisée par des étrangers pour des étrangers. Comme en Italie le *forestiere*, l'« étranger » est trop souvent encore, en Belgique, l'homme d'une autre ville que celle qu'on habite. Pourtant, il faut le rappeler, l'exposition fut redevable d'une grande partie de son succès à la participation d'étrangers, ce qui est à la fois très honorable pour ceux-ci et très flatteur pour notre amour-propre national. Et c'est même chose notoire que quantité d'amateurs belges aient mis un moindre empressement à répondre à l'appel des organisateurs que les collectionneurs du dehors.

Mais Bruges même possède encore un précieux ensemble de productions des maîtres que son nom évoque devant l'histoire, et s'il fallut, pour les obtenir, payer des redevances à certains établissements et aux hospices, on put voir, en somme, sur les parois de l'Hôtel provincial, les plus précieuses d'entre les merveilles détenues par ses musées et ses églises.

J'ignore si ce fut parmi les étrangers ou les nationaux, mais, très certainement, la vue des peintures rassemblées à l'exposition de Bruges fit naître la pensée, bien naturelle, que les trésors d'art appartenant à la ville méritaient d'être mis en relief plus dignement qu'ils ne l'avaient été jusqu'alors, qu'en un mot l'exposition devait avoir pour épilogue la construction d'un musée. La complète réussite de l'exposition donnait à l'idée la valeur d'un mouvement populaire, d'autant qu'elle avait pour organe l'homme dont les persévérants efforts avaient été couronnés d'un si éclatant succès, le baron H. Kervyn de Lettenhove.

Si déjà l'on avait applaudi au discours de clôture de l'exposition, prononcé le 5 octobre 1902, l'on accueillit avec une faveur non moindre ses *Réflexions sur la nécessité et l'utilité d'une Société des amis du musée de Bruges*. L'auteur fait ressortir dans cet éloquent plaidoyer combien grandement il importe à une ville comme Bruges de posséder un musée adéquat à la valeur de son patrimoine artistique. Car, si Bruges a un musée, ce musée se dérobe, en quelque sorte, à l'attention et le public en ignore à ce point l'existence, qu'à peine, en 1899, a-t-il reçu 1575 visiteurs, alors que l'hôpital Saint-Jean en attire, bon an mal an, le décuple.

Quand l'Académie, dont il est une dépendance, occupait l'ancienne Loge des Bourgeois, reconstruite depuis peu, l'étage supérieur servait de musée. On y avait réuni environ cent cinquante peintures, dont le catalogue, rédigé par M. James Weale en 1861, est resté une source infiniment précieuse pour l'histoire de l'école de Bruges. Seulement, la vente de ce catalogue est interdite au musée. Pourquoi? Trop exigu, mais non trop mal éclairé, ce local offrait le grave inconvénient d'être, d'une manière permanente, menacé de devenir la proie des flammes, chose arrivée déjà en 1755. Le rez-de-chaussée était affecté aux classes de l'Académie des beaux-arts, et là, chaque soir d'hiver, s'allumaient des poêles et des quinquets. Une étincelle pouvait suffire à la destruction d'un ensemble de richesses dont la disparition eût été pour l'art un irréparable désastre. Il y a de longues années de cela, l'auteur de ces lignes se permit, dans une publication officielle, de signaler ce danger.

Sans qu'il se flatte que son cri d'alarme y ait été pour quelque chose, toujours est-il que la collection finit par être transférée dans un autre local, une chapelle désaffectée, enfermée dans un enclos de la rue Sainte-Catherine et contiguë à l'école industrielle. Sans contestation possible, ce local est aussi parfaitement indigne des œuvres qu'il abrite que de la ville qui les détient. A proprement parler, c'est plutôt un refuge. Il eût été par trop bizarre, en effet, que le hasard eût approprié à sa destination fortuite une construction dont, seul, le besoin des circonstances avait fait un musée, que ni son éclairage, ni sa disposition, ni ses proportions même, n'y adaptaient. C'est à ce point manifeste, qu'une notable partie de la collection n'y put trouver place et se trouve remisée ailleurs, au grave inconvénient des études.

Bruges a une école nullement insignifiante, à laquelle se rattachent des artistes dont le nom n'est point tombé totalement dans l'oubli, par exemple Suvée qui fut directeur de l'École de Rome. Il semblait donc évident que le musée de Bruges ne pouvait être que temporaire, que son remplacement était parmi les *desiderata* d'une administration soucieuse de maintenir devant le monde la splendeur d'une cité qui ne vit plus, en somme, que des souvenirs de sa splendeur évanouie.

Une cruelle déception était réservée à ceux qui l'avaient pu croire. Un membre de l'administration, ayant cru devoir interpeller sur ce point le Collège de Bruges, s'est vu enlever toute illusion. Non seulement le musée est suffisant, mais irréprochable, et l'on se gendarme contre le peu de civisme de qui s'avise de prétendre le contraire. Bruges a un musée, et n'a nul besoin pressant d'un autre. Et alors que nous tous, amis des arts, nous montrons soucieux de la conservation, de la sécurité des trésors que garde de son passé la ville de van Eyck, de Memling, de Gérard David, l'édilité se tient pour satisfaite et rit de nos alarmes!

M. Kervyn, dont le zèle en cette circonstance n'a point de quoi surprendre quiconque l'a vu à l'œuvre pendant l'exposition des Primitifs, a tenu à procéder à une enquête sur le musée, non seulement au point de vue de son adaptation aux besoins de l'art, mais également des garanties qu'il présente pour la bonne conservation des peintures. Le commandant des pompiers de Bruxelles lui a affirmé que le moindre incendie venant à se déclarer soit chez le concierge, soit à l'école industrielle contiguë, entraînerait la perte du musée. Et ces dangers d'incendie sont considérables : on s'illusionne en pensant que la solidité de la voûte de la chapelle mettrait obstacle à la propagation du feu. Non seulement la chaleur et les flammes envahiraient le local par les trous d'aérage de la voûte, mais encore les briques de celle-ci seraient rapidement surchauffées par les boiseries enflammées de la toiture : la chaleur développée à l'intérieur du local causerait la détérioration des tableaux et même amènerait leur inflammation.

D'après le Collège, ces vues sont sans portée. M. l'échevin des Beaux-Arts — car Bruges possède un magistrat investi de ce titre — affirme que, même en cas d'incendie, le musée offre une sécurité parfaite. La toiture de la chapelle pourrait se consumer sans que les peintures courussent le moindre danger, tant la voûte a d'épaisseur.

« Quant à moi, dit M. Kervyn dans l'intéressante brochure qu'il vient de publier sous le titre de *Lettre adressée au Collège des bourgmestre et échevins de la ville de Bruges*, quant à moi, j'ai parcouru avec soin les salles et les greniers de l'Académie, à l'époque où il était question d'installer dans ce bâtiment l'Exposition des Primitifs. J'ai constaté alors et revu depuis que, dans le « mur épais » qui sépare le grenier du musée des greniers de l'Académie, il y a une porte de fer, il est vrai, mais faite d'une simple et mince plaque de tôle et fixée à une *pièce de bois qui traverse le mur.*

« J'ai vu que la tour, dont la flèche *en bois domine toute la toiture du musée*, ne fait qu'un avec les greniers de l'Académie, dont elle n'est pas même séparée par une porte, et j'ai constaté qu'elle constitue la véritable cheminée des classes inférieures de l'Académie.

« J'ai vu que dans chacune de ces classes, *contiguës au musée*, il y a du feu et de nombreux becs de gaz reliés à une multiple canalisation qui forme un vrai réseau entièrement attaché à des plafonds *de bois*, car aucune de ces salles n'est voûtée.

« J'ai vu que chacune de ces salles est en communication directe avec les grenier de ventilation *en bois*, ce qui ferait que la moindre flambée serait immédiatement conduite dans les greniers.

« De tout cela il résulte que si dans les classes, où il y a 15 feux et 500 becs de gaz tous les soirs — et 500 écoliers — un incendie se déclarait, le

feu gagnerait immédiatement la tourelle, les greniers de l'Académie et, en même temps, de diverses façons et avec la plus grande facilité, le grenier et la toiture qui se trouvent au-dessus du musée! »

On voit que la sécurité est purement illusion.

Pour ma part, je me refuse à croire qu'il entre dans les intentions du Collège d'en rester là. Déjà, dans une brochure en réponse à celle de M. Kervyn de Lettenhove, M. l'échevin Schramme, ayant les Beaux-Arts dans ses attributions, promet que la question du musée sera sous peu l'objet de l'examen du Collège. « Celui-ci n'avait pas attendu, pour préparer ce débat, qu'il y fût invité du dehors, mais il comprend son devoir d'éviter une solution hâtive et irréfléchie. Cela ne doit-il pas satisfaire tous les amis désintéressés de l'art? » Franchement, il faut être de bonne composition pour se contenter de cette simple promesse, qu'un jour, moins sollicité par d'autres devoirs envisagés, à tort, comme plus impérieux, le Collège voudra, comme on l'a fait ailleurs, doter la ville d'un musée digne d'elle, conçu sur un plan conforme aux exigences contemporaines et où seront prévus non seulement les nécessités de la conservation des peintures et leur exhibition convenable, mais aussi ses accroissements inévitables, du jour où ce local sera conçu de la manière requise.

Pourvu seulement qu'à Bruges la décision ne vienne pas trop tard, qu'à force de s'endormir dans une trompeuse sécurité on ne laisse s'anéantir des trésors de la bonne conservation desquels, en définitive, la municipalité est responsable devant le monde, détail qu'elle semble perdre de vue, simplement pour ne pas avoir tort!

S'il est permis de prendre acte, non sans plaisir, de la promesse de M. Schramme, une page de sa brochure nous inquiète. M. l'échevin y rappelle avec trop de complaisance, à la décharge de l'administration, l'achat de l'hôtel Gruuthuuse en vue d'y établir le musée communal, pour ne pas autoriser à croire que des préférences sont pour cette combinaison. Or, affecter l'hôtel Gruuthuuse, si pittoresque soit-il, à l'usage du musée, serait un simple expédient. A quoi bon épiloguer sur la valeur du terme? Musée sous-entend une construction où soient réunies, dans les conditions d'éclairage et de sécurité nécessaires, non seulement quelques peintures, mais toutes celles appartenant à la ville. Il faut donc une construction spéciale et définitive, répondant d'une manière complète à sa destination. Toute autre mesure serait éphémère.

* * *

Ce n'est pas Liège à qui l'on reprochera pareille insouciance des choses de l'art. Le musée qu'elle vient d'inaugurer et qui s'ouvre non loin de la place du Théâtre, rue de l'Académie, est un des mieux aménagés de l'Europe. Rien de plus riant, de plus agréable à visiter, que ces huit salles, où la lumière, venant du haut, est excellemment distribuée; où, sur des parois tendues de velours, s'alignent des œuvres, modernes en grande majorité, mais dont pas une n'est indigne d'une galerie publique. Ce travail fait le plus grand honneur à M. Lousberg, l'architecte de la ville.

Les salles sont spacieuses, point trop élevées; la lumière y arrive à l'angle

voulu, par des lanterneaux élégants dont la lumière pourrait être atténuée au temps des plus fortes chaleurs, mais l'orientation m'a paru des mieux comprises. Les rampes, les divans, les tentures, la distribution du chauffage par le centre des divans, comme à Vienne, tout, en un mot, répond aux nécessités.

Le contenu est à la hauteur du contenant. Plus de trois cents peintures et sculptures représentent non seulement l'école liégeoise passée et présente, mais, en outre, l'art belge dans ses meilleurs représentants et surtout, parmi les écoles étrangères, la France par un choix exquis de productions, la plupart léguées ou offertes à titre gracieux. Le legs Léopold Donnay le cède à peine en importance aux toiles, presque toutes excellentes, tapissant le cabinet n° VI, offertes par un anonyme, générosité trop rare en Belgique pour qu'on s'abstienne de dire le nom du donateur : M. Dumont.

L'espace me manque pour analyser toutes les peintures signées de noms glorieux ou estimés de l'école française. Il me suffit de dire que Corot compte ici quatre petites peintures exquises : un *Paysage d'Artois*, une vue de *Rocca di Papa*, une *Vue de l'Adriatique* et un autre paysage. Quatre Daubigny également, dont une admirable *Vue de Villerville* et les *Bords de l'Oise*, à peine moins remarquable. Un seul Théodore Rousseau, vaste plaine vallonnée, d'un délicieux effet. Neuf productions du pinceau de Boudin, ami intime de M. Donnay et, paraît-il, son conseiller dans le recrutement de sa galerie. Un très beau Bergeret : *Éperlans et moules*; trois Desboutin ravissants : une *Tête de fillette*, un *Enfant au Polichinelle* et un *Ragazzino*. De Raffaëli, un *Buveur d'absinthe*, morceau remarquable. A citer encore de jolis paysages de Diaz, d'Harpignies, de J. Vernay, de Pelouse, de Claude Monet (non de Manet comme dit le catalogue) : le *Bassin du Havre*; un Ziem curieux : un marché dans une vieille église; un Le Nail; deux A. Gabriel; deux ravissants C. H. Desmarquais; un très bon Jean Béraud : le *Petit Frère*. Un paysage de Courbet m'a paru de qualité beaucoup moindre. Toutes ces œuvres, de petites dimensions, sont choisies avec une entente parfaite.

On sait que le musée de Liège possède d'Ingres un portrait en pied de Napoléon Premier Consul, vêtu d'un habit et d'une culotte de velours rouge, et se détachant sur fond vert. C'est un des chefs-d'œuvre de son auteur; il figura à l'Exposition de l'Armée en 1900. Cette peinture date de l'an XII, et fut offerte par Bonaparte en souvenir de sa visite à Liège, dont la cathédrale, maintenant démolie, profile sa silhouette sur le ciel au fond de cette toile magistrale. Une page célèbre de Paul Delaroche, *La Vierge au pied de la Croix*, appartient également au musée.

L'école nationale est représentée d'une manière excellente. Deux toiles de Verwée, *Taureaux au pâturage* (1884) et un second *Taureau* isolé, se détachant sur un ciel d'orage, daté de 1888, comptent parmi les meilleures productions du vigoureux animalier belge. Il y a d'Émile Wauters une délicieuse *Tête d'enfant*, peinte à Londres et où, dirait-on, s'accuse l'influence de Reynolds, puis la grande toile des débuts de l'artiste : *Marie de Bourgogne implorant des magistrats de Gand la grâce de ses conseillers Hugonet et Humbercourt*. Ce morceau, de remarquable exécution, est daté de 1870. Un très beau Claus, *Le Vieux jardinier*; un splendide Courtens, *Soleil de septembre*, quelque chose comme la *Pluie d'or* du même peintre; un excellent van Marcke; cinq délicieux de Knyff; un Gallait de la jeunesse du maître, très influencé par les Anversois; le premier *Patrocle*

de Wiertz; un charmant Verlat; un beau Willems; un très bon Carpentier, forment, avec bien d'autres, une représentation de supérieure tenue de l'école belge moderne.

Les anciens, ai-je dit, sont en nombre limité; pour la majeure partie, également, d'ordre secondaire. Par exemple, sous le nom de Patenier, il y a un excellent morceau, une *Vierge avec l'Enfant Jésus endormi sur le sein maternel,* qui est un Gérard David de qualité excellente et dont la présence à l'exposition de Bruges eût été hautement désirable. L'ensemble fait songer au délicieux morceau appartenant à M. Martin Le Roy. Il en a toute la délicatesse et le remarquable sentiment. Le fond de paysage est fort beau. La conservation, malheureusement, laisse à désirer.

De Lambert Lombard, la *Pâque des Israélites* paraît seule d'authenticité indiscutable. On y trouve toute la rigidité et la forme ultra-dépouillée de ce père des romanistes flamands. Si le *Joueur de flûte* est son œuvre, il rachète, par sa saveur, l'extraordinaire sécheresse du morceau précédent. Quant à la *Cène,* n° 135, deux fois datée de 1530, c'est un excellent spécimen de la composition, fréquemment répétée, dont le musée de Bruxelles et la galerie de sir Frédéric Cook, à Richmond, possèdent de bons exemplaires et que répète une estampe de Henri Goltzius. On sait que l'épreuve de la collection Dutuit restitue cette peinture à Pierre Coeck, peintre de Charles-Quint, mais dont les toiles restent à identifier. M. Louis Dimier m'en a récemment signalé un exemplaire, en figures de grandeur naturelle, à Belvoir Castle, la résidence du duc de Rutland. C'est, assure-t-il, une page excellente. Au temps où Waage la vit, on la prétendait issue de la collaboration de Dürer et de Lucas de Leyde. Le critique allemand trouvait, comme de juste, l'attribution inacceptable Pour lui l'œuvre était espagnole, influencée par la Flandre. Elle est fort probablement le prototype de toutes les réductions rencontrées ailleurs.

Mais, certainement, le plus digne d'étude des peintres représentés au musée de Liège est Léonard Defrance, qu'on pourrait appeler le Boilly belge. Ses *Liégeoises buvant du café,* ses *Hommes jouant aux cartes,* la première œuvre surtout, sont d'un vrai peintre, d'abord, d'un peintre très personnel, ensuite. Né en 1735 et mort en 1805, ce Defrance assista, comme on voit, à la chute de l'ancien régime et, fougueux républicain, poussa l'ardeur de ses convictions jusqu'à prendre, non seulement une part prépondérante à la démolition de la cathédrale de Saint-Lambert, mais, assure-t-on, à l'enlèvement des œuvres d'art de son pays au profit du Louvre. Son morceau capital, au musée de Gotha, représente la suppression des couvents sous Joseph II. Il ne faut pas confondre cette œuvre avec l'original d'une estampe fameuse de Guttenberg. C'est, du reste, une création délicieuse. Defrance fut quelque peu l'élève de Fragonard, et n'est pas sans trahir son influence. Le musée de Liège ne possède pas moins d'une douzaine de peintures de lui, et, dans le nombre, quelques compositions religieuses, de mince valeur. Un très joli et authentique Jan Steen, un intérieur avec une femme ayant près d'elle un enfant occupé à souffler dans une vessie tandis qu'un porc écorché est suspendu au mur, est indiqué au catalogue comme anonyme (n° 183), encore que la signature du peintre y figure tout entière, à gauche. Déjà cette remarque avait été faite par un amateur liégeois, M. Érasme Pâques, dans l'*Express* du 15 février. Le même critique y restitue, avec beaucoup de raison,

à Nicolas Knupfer, le maître même de Jan Steen, une charmante peinture attribuée à Jean Weenix : *Lazare et le mauvais riche.*

Un très beau *Portrait d'homme*, n° 227, donné à Pourbus le jeune, semble plus probablement de Juste Suttermans.

Dans son ensemble, pourtant, le catalogue du musée de Liège est fort bien fait; il n'y manque que la date des œuvres, détail d'essentielle importance. Si, pour finir, nous disons que le numérotage concorde avec l'emplacement des toiles, chose qui rend la visite fort commode, le lecteur pourra se faire une idée des attraits multiples de la nouvelle galerie.

***

Depuis quelque temps déjà, Bruxelles est privée d'un local d'expositions officielles et autres. L'affectation du palais de la rue de la Régence au musée ancien a dépossédé les artistes d'une construction conçue et aménagée spécialement pour servir aux Salons triennaux. Et comme, d'autre part, les galeries dites « de l'Ancienne Cour » sont occupées par le musée moderne, à peine y a-t-on pu réserver une travée aux exhibitions temporaires : aquarellistes, pastellistes, Libre Esthétique, etc. Il est vraiment extraordinaire qu'une capitale de l'importance de Bruxelles n'ait point de local approprié aux expositions périodiques. Cette fâcheuse lacune va être enfin comblée, par l'initiative de quelques amateurs doublés de capitalistes. Il a été fait choix d'un terrain, au centre de l'agglomération entre la Place royale et le Palais de Justice, sur le côté est de la rue de la Régence. Les promoteurs de cette louable entreprise — à leur tête figure le duc d'Ursel, président du Sénat, — espèrent mener rapidement les choses à bonne fin. Les immeubles à démolir sont peu nombreux, et comme, de même qu'à Liège pour le musée, on pourra se priver d'une façade monumentale, toute la partie des bâtiments sur la rue pourra être affectée au commerce. C'est la Société des Beaux-Arts qui profitera des nouvelles constructions.

Comme, d'autre part, on va presser, semble-t-il, les travaux du Mont des Arts, nom que portera la Montagne de la Cour transformée, les artistes, en général, trouveront, dans les locaux projetés, dédommagement de ce dont ils sont actuellement privés.

D'ores et déjà, il est entendu que le nouveau Palais des Beaux-Arts aura une « salle Meunier » où se grouperont les principales créations de l'éminent statuaire, y compris son *Monument du Travail*, légèrement modifié, il est vrai.

L'exposition récente des œuvres de Meunier, au Cercle artistique de Bruxelles, comprenait une maquette dudit monument, jugée de lignes moins heureuses que les admirables statues et bas-reliefs montrés par l'artiste. De l'aveu même de Meunier, cette partie de son exposition n'avait pas été prévue et l'on peut le regretter pour lui. Il semble peu douteux qu'un architecte pénétrant sa pensée, serait arrivé à rendre avec plus de bonheur les intentions du statuaire. Peintre de haut mérite et statuaire de génie, Meunier n'a point, que je sache, fait, jusqu'à ce jour, œuvre d'architecte.

D'après le projet conçu par la direction des Beaux-Arts, et du consentement même de l'auteur, toutes les parties de son *Monument du Travail*, statues et bas-reliefs, se grouperont en un tout harmonieux et en hémicycle.

***

De vives alarmes sont actuellement conçues à Anvers sur le sort des splendides peintures de Leys décorant la salle d'honneur de l'Hôtel de ville. Des renseignements puisés à bonne source me permettent de vous donner, à ce sujet, des renseignements sur l'état précis de la question. Il s'agit des peintures exécutées à fresque par le maître, qui les termina l'année même de sa mort, en 1869. On peut les envisager comme son œuvre capitale. Admirées pour leur grand caractère, pour la remarquable expression des physionomies, elles résument en effet, peut-on dire, les qualités de leur auteur et comptent parmi les plus précieuses productions de l'école flamande moderne. Le peintre a dû, sans doute, les exécuter avec grand soin, mais soit que la préparation des murs n'ait pas été faite dans les conditions requises, soit encore que les conditions atmosphériques du local soient mauvaises, en maint endroit le revêtement se soulève, et ainsi de très alarmants symptômes annoncent une désagrégation à plus ou moins brève échéance! Non seulement la couleur se détache, mais une décomposition même semble à redouter. Ceci s'applique surtout aux parties traitées par les procédés de la fresque proprement dite. Il semble que les panneaux traités à la gutta-percha, ceux des petits côtés de la salle, la *Prestation de serment de Charles-Quint* et *Marguerite d'Autriche remettant les clefs de la ville au magistrat d'Anvers*, courent un danger moins imminent.

Quoi qu'il en soit, l'état des choses est fort sérieux et déjà l'on parle, comme moyen extrême, d'un transport sur toile. Espérons qu'il n'en faudra pas venir à si périlleuse extrémité, encore que l'opération se soit faite avec succès pour les peintures de la maison même de Leys, maintenant démolie. Un moyen moins radical sera peut-être trouvé; il n'est point douteux pourtant que l'avenir semble peu rassurant. Mais l'édilité anversoise veille, et le culte dont elle environne la mémoire de ses grands artistes est garant qu'elle saura faire les sacrifices réclamés par la situation.

***

Je ne saurais laisser de signaler aux lecteurs de la *Gazette* l'importante constatation récemment faite à propos d'une des pages les plus intéressantes exposées à Bruges l'été dernier. Il s'agit de la précieuse peinture attribuée à Jan van Eyck et représentant *Les Saintes Femmes au tombeau du Christ*, œuvre faisant partie de la collection de sir Frédéric Cook, à Richmond[1].

M. Weale, on le sait, voit dans cette page une production d'Hubert van Eyck. Tout le monde se rappelle le remarquable panorama de Jérusalem se déroulant au fond du tableau. Ce n'est pas là un des moindres éléments d'intérêt de cette peinture certainement très spéciale, très en dehors de ce que nous montre l'école flamande du XV^{e} siècle. Il résulte des observations et des recherches d'un critique anglais bien connu, sir Martin Conway, que la vue de Jérusalem serait fidèlement reproduite d'après nature, ce que semble démontrer, au surplus, la

1. V. reprod. hors texte dans la *Gazette* du 1er août 1902, p. 96.

planche du voyage de Breydenbach en Terre Sainte. Le peintre, que sir Martin Conway suppose être Hubert van Eyck, s'est préoccupé du moment précis de la scène, c'est-à-dire l'aurore. La mosquée d'Omar et le reste de la ville sont encore plongés dans l'ombre, mais déjà la lumière dore les tours dressées sur les collines. Seulement la vue est prise un peu plus au nord, ou plutôt au nord-ouest, de la cité sainte que celle de Breydenbach. Faute de place sans doute, selon sir M. Conway, le peintre a omis certaines constructions, faussé quelque peu la perspective, mais la vue y est. « Hubert » van Eyck a pu, certes, se servir d'études d'autrui; sir Martin en doute pourtant. Il lui semble probable que le peintre fit le voyage de Terre Sainte, si fréquent au moyen âge. Ainsi s'expliqueraient bien des choses, notamment la flore orientale de la partie inférieure de l'*Adoration de l'Agneau* et la vue très exacte d'Assise, signalée par moi-même dans le fond du *Saint François* du musée de Turin. L'on sait que ce tableau, ou plutôt sa répétition réduite, aujourd'hui à Philadelphie, est donné par M. Weale à Hubert van Eyck. Le même savant révoque en doute qu'Hubert soit allé à Jérusalem J'ajouterai qu'Anselme Adorne, le possesseur des deux éditions du *Saint François*, les dit l'une et l'autre de Jan, et non d'Hubert.

Sir Martin Conway veut bien aussi me faire connaître que le Dr Ginsburg a récemment déchiffré l'inscription en caractères hébraïques de la bordure des draperies des Saintes Femmes du tableau de sir Frédéric Cook. Cette inscription se lit : *Au pays d'Israël, en l'an...* Par une fatalité, la date manque, comme manque le nom du peintre sur la peinture de Flémalle, datée de 1438, du musée du Prado.

Au moment de fermer ma lettre, je reçois de M. Alfred Marks, de Londres, une série de notes nouvelles relatives aux frères van Eyck. Le critique anglais présume que les deux frères travaillèrent en commun à diverses œuvres, se fondant pour cela sur l'assertion même de van Mander. Une remarque faite par l'auteur mérite d'être signalée ici. Dans diverses peintures : les *Ermites* du retable de Gand; les *Saintes Femmes au tombeau*; le *Saint François*, de Turin; la *Madone du chancelier Rolin*, à Paris; la *Vierge au Chartreux*, de la collection Gustave de Rothschild; la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers, l'on voit dans le ciel un vol d'oiseaux réparti sur deux lignes convergentes. Selon M. Marks, ce serait là une sorte de signature de Jan van Eyck. Quant à Hubert, ses travaux indépendants consisteraient, en grande partie, en miniatures, conformément à la thèse de M. Paul Durrieu exposée récemment ici même. M. Weale, dans le *Burlington Magazine*, attribue maintenant à Hubert, le beau portrait d'homme, de Hermannstadt, lequel fut également exposé à Bruges.

HENRI HYMANS

BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE L'IMPRIMERIE EN FRANCE AU XVe ET AU XVIe SIÈCLE, t. II, par A. CLAUDIN [1]

Nous avons rendu compte l'an dernier [2] du premier volume de cet important ouvrage, édité par l'Imprimerie Nationale, le plus important de tous les ouvrages parus sur la matière dans aucun pays.

Nous ne reviendrons pas sur les éloges qu'il convient de faire d'une pareille publication. Ce second tome est plus abondamment illustré encore que le premier, et les grandes pages en couleurs, obtenues souvent par trente repérages, sont extrêmement nombreuses. S'il nous était permis de formuler une critique, ce serait que l'on n'ait pas songé à adopter, pour ces reproductions en couleurs, un procédé autre que la simili-gravure, dont la veulerie inévitable trahit plus les Vérard et les Bourdichon qu'elle ne les sert. Certains procédés de photogravure, dont les *Graphischen Künste*, de Vienne, ont donné, dans leur numéro d'avril 1902, de fort remarquables spécimens, me paraissent plus près du modèle et infiniment plus fermes. Je regretterai aussi, dans ces 572 pages in-folio, deux fautes typographiques. La première se trouve page 25 : « un air de *f*ête » pour « un air de tête », et la seconde, page 510 : « Gringore » pour « Gringoire ». Le correcteur chargé de mettre les points sur les i a oublié à la fois l'i et le point. Petite querelle, qui montre simplement que le texte si attachant de M. Claudin a été lu avec l'attention soutenue qu'il méritait.

***

Notre dessein est de faire de ce volume, comme du premier, une analyse fidèle, qui renseigne le lecteur avec exactitude sur la matière qui y est contenue. Le prix très élevé de cet ouvrage n'en rendant pas l'acquisition possible pour tout le monde, les bibliophiles et bibliographes pourront peut-être trouver dans ce compendium quelque indication utile. Et ceci sera l'excuse d'une certaine sécheresse, que nous chercherons à pallier le plus que nous pourrons.

Le premier volume n'avait étudié qu'un certain nombre des imprimeurs établis à Paris de 1470 à 1500, date fixe qui ne correspond pas à la durée réelle

1. *Histoire de l'Imprimerie en France au XVe et au XVIe siècle*, par A. Claudin, lauréat de l'Institut, tome II. Paris, Imprimerie Nationale, 1901. In-4°, 572 p., avec nombreuses illustrations dans le texte et planches hors texte.

2. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre 1901.

des exercices, mais à laquelle M. Claudin a arrêté ses recherches. C'est une sorte de guillotine historique, qui se justifie par la nécessité d'une méthode, mais qui présente le désavantage de laisser le lecteur dans l'ignorance de ce qu'ont fait, après la date fatidique, les imprimeurs et libraires auxquels on l'intéresse, à moins qu'il ne recoure à d'autres documents. Il nous semble que des renvois en petit texte auraient satisfait à ce desideratum sans rompre avec la méthode nécessaire. Rendons toutefois cette justice à M. Claudin qu'il a maintes fois outrepassé ses limites; nous aurions désiré seulement qu'il le fît chaque fois.

Avec ce second tome se poursuit donc l'histoire des imprimeurs à Paris, les tomes suivants devant nous conduire dans les provinces. De Guillaume Maynial (1487-1490), dont on ne connaît que trois livres, du Strasbourgeois Georges Mittelhus, qui débuta en 1488 et n'imprima que des traités de théologie ou des livres d'écoliers en latin et sans illustrations, il y a peu à dire. Mais voilà Philippe Pigouchet !

Celui-ci est un maître. Il est l'imprimeur de ces fameuses Heures de Simon Vostre, qui continuent à faire l'admiration du monde bibliophilique. Le premier livre qu'il imprima pour cet éditeur, *Heures à l'usaige de Romme*, date de 1488 et décèle l'hésitation d'un débutant. Le décor en est archaïque, la typographie empruntée à quelque atelier concurrent ou imitée. Mais rapidement il se dégage, se servant en propre d'un caractère gothique de bâtarde française de deux grosseurs différentes, mais tous deux « d'une grande beauté et d'une régularité parfaite ». C'est lui-même qui le dit : « *nitidissimus et jucundissimus* » avec cette absence de modestie ou, si l'on préfère, cette naïveté dans l'expression de la bonne opinion que l'on a de soi-même, qui caractérisait les imprimeurs de ce temps et dont nous retrouverons d'autres exemples. C'est dans le gros caractère de bâtarde que furent imprimées en 1491, à frais communs avec Geoffroy de Marnef, les *Heures à l'usage de Paris*, dont certains encadrements et figures sont gravés sur métal en relief comme dans les Heures de Jehan du Pré, mais c'est en 1498, avec d'autres *Heures à l'usaige de Rome*, toujours pour Simon Vostre, qu'apparaît son nouveau genre d'illustrations. Dorénavant, « le dessin sera plus correct, les têtes des personnages moins grosses, les contours moins raides; il y aura dans le burin de la souplesse et une certaine grâce calme et tranquille, qui dénote le faire d'un artiste expérimenté, maître de son outil ». Ces *Heures à l'usaige de Rome*, portant la marque de l'imprimeur, — un homme et une femme sauvages sous un portique fleuri, séparés par un pin auquel est suspendu la *targe* qui contient les initiales de Pigouchet, — sont remplies d'illustrations très libres et charmantes, qui, dans leurs bordures, rappellent les jeux et les mœurs du peuple au xv[e] siècle. De même, les belles *Heures à l'usage d'Amiens*, de 1500. Et cela justifierait notre Louis Legrand d'avoir, dans son *Livre d'Heures*, introduit tant d'éléments inattendus, s'il y avait, aussi bien que Pigouchet, respecté le sentiment religieux. Celui-ci, en effet, subordonne toujours les scènes profanes aux scènes

LA FIN DU MONDE, VIGNETTE TIRÉE
DES « HEURES A L'USAIGE DE ROMME » (1498)
PAR PIGOUCHET

religieuses, qui forment l'illustration proprement dite, les autres n'étant que des bordures, quelque chose d'analogue aux gargouilles des cathédrales et sans plus d'importance. C'est le contraire qui existe dans le *Livre d'Heures* de Louis Legrand, « lequel ne saurait manquer de causer des distractions à la dévote qui irait à la messe avec lui[1] ». Pigouchet imprima encore le *Chasteau de Labour*, de Pierre Gringoire, le 31 décembre 1499, le jour où

Le noble pont Nostre-Dame prit fin,

et qui est un volume remarquable pour d'autres motifs que cette coïncidence. Nous en reparlerons.

Revenons aux *minores*. Pierre Le Dru est connu, dès 1488, pour avoir bataillé contre un tondeur de drap, ce qui lui valut un séjour forcé au Châtelet sur les registres duquel son nom figure. Il fit des livres peu corrects, que lui reprocha Robert Gaguin, et sans illustrations originales, du moins jusqu'à son association avec Ét. Jehannot. Wolfgang Hopyl, Hollandais d'origine, est au contraire un imprimeur soigneux. Il écrivait cette pensée fort juste : que « l'on vient à bout des plus grands travaux non par la force, la précipitation et la vitesse matérielle, mais par la réflexion, la sagesse et l'énergie ». Il fonda son atelier en 1489, s'associa avec Higman en 1496, publia en 1497, par amour du pays natal, son très beau *Missel d'Utrecht* et, la même année, imprima le premier livre flamand, les *Heures de la Vierge*, antérieures, par conséquent, de trois années à la *Nef des Folz* (1500), qui passait pour le premier ouvrage en cette langue.

VIGNETTE TIRÉE DU « CHASTEAU DE LABOUR », PAR PIGOUCHET

Pierre le Caron fut un imprimeur populaire, extrêmement abondant. Ses actualités eurent une vogue extraordinaire. On reconnaît ses impressions à la première ligne du titre, qui est une gothique énorme de 52 points, presque un caractère d'affiches, et hors de proportions avec le reste. Cette disposition, imitée ensuite par les imprimeurs lyonnais, ne se rencontra jamais plus chez les Parisiens. Il fut aussi l'inventeur d'un L fantastique et calligraphié, employé par Vérard et copié par Pierre le Rouge. Sa veuve, la « Caronne », lui succéda, vers 1500, puis Guillaume Nyvert et ses descendants, pendant près de 60 ans. Il avait débuté en 1489.

Citons brièvement : Georges Wolff, dont d'intéressantes *Heures à l'usage de Rome*, de 1498, offrent cette particularité que les planches, dans le style de Pigou-

1. *Almanach du Bibliophile*, 1899, p. 164.

MARQUE DE PIGOUCHET

TITRE DES « HEURES A L'USAIGE DE ROMME » (1498)

chet, son associé, sont signées G. Wolff, une signature étant chose rare à l'époque; Denis Meslier, imprimeur populaire, comme le Caron, mais bien moins abondant, et qui publia la 2e édition du *Testament* de Villon (la 1re est de Pierre Levet, en 1489), et un roman de chevalerie : *Paris et Vienne,* qui fut un livre à succès ; le Petit Laurens (1490), avec la *Nef des folles*, pour Geoffroi de Marnef, qui paraît illustré par la même main que le *Kalendrier des Bergers* de Guy Marchant, le *Livre Tulle des Offices*, *Ogier le Danois* et sa superbe initiale O dans le style lyonnais, le *Mystère de la Passion*, pour Jehan Petit ; Michel Le Noir (1492), gendre de Tréperel, avec les éditions de qui les siennes se confondent.

De cet imprimeur, un *Ovide* renferme ce distique curieux : « Ces feuilles de papier, *imprimées avec un airain multiple,* continuent les vers dorés du poète Ovide. » Cet « airain multiple », qui rappelle les « disques creux recouverts de peaux d'onagre » par quoi les derniers classiques désignaient les tambours, n'est autre que le caractère mobile, qui constitue la découverte de Gutenberg. Il est à noter que dès la fin du xve siècle, par conséquent presque au début de l'imprimerie, il y avait déjà des fondeurs de caractères, des fabricants d'illustrations, bois gravés et lettres historiées, qui fournissaient les imprimeurs. Et ceci répond à ceux qui vantent, non sans quelque parti pris ignorant, le goût et l'appropriation des imprimeurs d'antan. Ils faisaient, ni plus ni moins que les nôtres, de bons et de mauvais livres, et, comme aujourd'hui, pour un beau livre, ils en publiaient cent de médiocres ou de pires, qui ne doivent la recherche dont ils sont l'objet qu'à leur ancienneté et à leur rareté.

A Gillet, Couteau et Jean Ménard, qui ouvrirent un atelier en 1492, on doit l'achèvement de l'*Art de bien mourir*, commencé par Pierre le Rouge, et la *Danse macabre des hommes*, différente de celle de Guy Marchant, mais une des plus belles productions de l'art du xve. Les auteurs, toujours modestes, ne nous permettent pas de l'ignorer, car ils prennent soin de déclarer que dans ce livre « ils ont réalisé le dernier degré de la perfection dans leur art ». L'*Eyguillon de Crainte divine*, autre livre de valeur, fut avec le précédent les deux seuls ouvrages illustrés imprimés par l'association. Couteau, seul ensuite, imprima, probablement pour Vérard, les figures du *Vieil Testament* et de *Nouvel*, puis une autre édition du fameux *Chasteau de Labour* de Pierre Gringoire.

Félix Baligault, malgré que certains en aient douté, a été un imprimeur, et non des moindres. Il fut un gros éditeur de livres à l'usage des étudiants, dont un *Catholicon* ou grand dictionnaire latin pour Simon Vostre et, pour le même, en 1494, les *Dévotes louenges de la Vierge*, avec une très jolie vignette en frontispice. Ce volume et le *Las d'amour divine*, sans date, sont les deux seuls livres en français qu'il ait édités. La marque de Baligault portait un baliveau, par un à peu près très fréquent à cette époque pour les marques, les armoiries ou les enseignes. Baligault fut aussi le plus vantard des imprimeurs, dans les distiques latins qui accompagnaient ses ouvrages. Il fut également relieur et mourut vers 1503.

Jean Morand imprima pour Vérard les *Chroniques de France* ; en 1493, il remplaça pour ce libraire Couteau et Ménard et imprima en 1496 un *Missel de Paris*, dont le même texte fut réimprimé par Gering et Renbolt, l'an d'après, pour Simon Vostre.

Nous ne nous attarderons pas sur Jean Philippe ni sur Jean Lambert, bien que

ce dernier ait imprimé en 1493 le *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, avec des figures sur bois, presque au trait, à peine ombrées, d'un dessin remarquable. On les croit de Pierre le Rouge ou de l'artiste qui travailla pour lui. Elles avaient paru, en 1488, dans une édition du même ouvrage de Vérard et repassèrent en partie dans l'*Arbre des Batailles* en 1493, toujours pour Vérard. A citer encore la *Nef des folz du monde*, de 1497, avec des illustrations variées et amusantes, dont un exemplaire sur vélin, que possède la Bibliothèque Nationale, a été enluminé par Vérard.

Étienne Jehannot a plus d'importance. Il édita plusieurs livres dont les illustrations étaient copiées sur celles de Pigouchet, mais sans les bordures. Vérard eut recours à ses presses, comme à celles de la plupart des imprimeurs de son temps, et c'est pour lui probablement qu'il imprima les *Heures de Notre-Dame*, en vers, les *Heures à l'usage de Rome* (1497) et, avec Pierre le Dru, la *Faulceté d'Amours*, en vers français des plus ingénus. A l'association il faut peut être attribuer les célèbres *Grandes* et *Petites Heures Royales* de Vérard, et le beau livre d'Heures de 1498, bien qu'aucun livre signé d'Étienne Jehannot ne porte une date postérieure à 1497. Étienne Jehannot, en sa qualité de maître ès arts, était assimilé aux ecclésiastiques et ne pouvait se marier. A sa mort, son matériel et sa marque passèrent à le Dru.

Antoine Denidel, associé de 1495 à 1497 avec de la Barre puis avec Robert de Gourmont, n'a guère publié que des traités de théologie, des grammaires et des livres pédagogiques. Son nom ne paraît plus après 1501. Thielman Kerver (1497) se fit une spécialité de livres d'Heures dont G. Wolff dessinait les illustrations. Ses très riches *Heures à l'usage de Rome* sont de 1499. Dans un *Compendium* d'histoire de France, de Robert Gaguin, composé en beaux caractères romains, il se qualifie « le plus habile des imprimeurs ». Cet Allemand de Coblentz était bien dans la tradition parisienne.

Le dernier des ateliers d'une certaine importance ouverts à Paris dans les dix dernières années du xv^e^ siècle fut celui de Nicole de la Barre, qui débuta, en 1497, par une *Vie du terrible Robert le Dyable*, dont on ne connaît qu'un exemplaire, qui est à Vienne. Il publia en 1499 une *Légende dorée en Français*, de compte à demi avec Simon Vostre, au moyen d'un matériel emprunté à Jean de Vingle, imprimeur picard établi à Lyon, et une *Vie de Sainte Regne* (Sainte Reine) avec rimes entre-croisées en rébus, dont il n'existe qu'un exemplaire, dans la bibliothèque de M. James de Rothschild. La Barre produisit surtout au xvi^e^ siècle et mourut en 1522.

VIGNETTE TIRÉE DE LA « DANSE MACABRE DES HOMMES » PAR PIGOUCHET

Nous n'entrerons pas dans le détail des petits ateliers, « qui opérèrent modestement avec un matériel ayant déjà servi », et qui furent tenus par Germain Bineaut, grand donneur de coups de dague ; Antoine Chappiel, qui imprima un

livre d'Heures d'un format étroit et allongé, unique à cette époque; Jean Poitevin; Nicolas Després; Robert Gourmont, souche des Gourmont, imprimeurs, libraires et graveurs du XVI[e] siècle; Gaspard Philippe, qui s'établit à Bordeaux, vers 1516; Jean Mérausse; Narcisse Brun, qui imprima des Heures en portugais et épousa la fille de Wolfgang Hopyl; Jean de Coulonce; Robin Chalot; Michel Toulouse, qui est le premier, après Gutenberg, que l'histoire cite comme ayant fait de mauvaises affaires, et qui usait de lettres initiales ornées en gros traits de plume, d'une forme particulière; Laurent Philippe; Jacques Moerart; Guillaume du Bois; Pierre Paulhiac. Ce dernier imprima un livre des plus curieux, *La Misère des bons Curés du Temps*, dont le seul exemplaire connu figure dans la collection Leber, à Rome. Le bon curé est victime de neuf diables, dont les tracasseries sont racontées en neuf chapitres et il y en a un consacré à la servante paresseuse, infidèle et acariâtre, « dans laquelle pourtant il trouve autant de sujets de tentation qu'il a de cheveux sur la tête ». Cette liste des petits ateliers se clôt avec Guil. Mignart, Guerson de Villelongue, Jean Driart, Baptiste Bourguet, Nicolas Higman, et Alexandre Aliate, un Milanais qui imprima l'*Achilléide* de Stace « par son art admirable et son activité ». Le seul exemplaire connu de ce livre est à la bibliothèque de Dijon.

A côté de ces grands et petits ateliers, il existait des ateliers anonymes, auxquels il faut rattacher certains livres. M. Claudin en fait une étude approfondie et, à leur occasion, il donne d'intéressants renseignements sur la fonte des caractères, sur l'usage des signatures, et sur le fécond grammairien Guillaume Tardif, « moult scientifique homme et de singulière éloquence », qui a joué un rôle prépondérant dans l'histoire de l'imprimerie parisienne, comme correcteur dans le premier atelier composé d'ouvriers français (le *Soufflet vert*[1]) et ensuite comme lecteur du roi Charles VIII.

L'histoire de l'imprimerie à Paris ne serait pas complète si elle se bornait aux ateliers et ne s'occupait pas des libraires dont les commandes alimentaient les presses des typographes. Les monographies que M. Claudin leur consacre constituent une sorte de résumé de la matière qui a fait l'objet des deux volumes. La place nous fait défaut pour le suivre. Ne passons pas pourtant sous silence les principaux, notamment Vérard, calligraphe et miniaturiste, qui puisa dans les livres de Du Pré et de Bonhomme l'idée de substituer au dessin à enluminer la gravure sur bois. On lui doit les fameuses *Heures Royales*, dont les illustrations sont un spécimen de l'art le plus pur du XV[e] siècle; les *Heures de Notre-Dame*, en vers français (1493-94), qui montrent les quatre Vertus en costumes de bourgeoises du temps, document précieux; l'*Art de bien vivre et bien mourir*, qui eut un tel succès que les éditions s'enchevêtrent les unes dans les autres, de 1492 à 1498. Les illustrations de l'*Art de bien mourir* sont reproduites de celles de l'*Ars moriendi*, mais librement et avec l'accentuation du caractère gaulois des figures. On lui doit encore l'*Eyguillon de Crainte divine*, où l'artiste a été vraiment étonnant dans l'imagination des supplices de l'enfer, le *Chevalier délibéré* d'Olivier de la Marche, son plus rare et plus beau livre, le *Thérence en vers françois*; et, vraisemblablement, le livre des *Ordonnances de la Prévôté des marchands et Échevinage de la Ville de Paris*, qui contient de fort curieuses vi-

1. V. le compte rendu du 1[er] volume (*Gazette des Beaux-Arts* du 1[er] septembre 1901, p. 244).

gnettes sur les métiers. « Tout en vulgarisant le livre français, écrit M. Claudin, Vérard était soucieux de sa forme. Il le présentait aux masses, dans son ensemble, par le côté attrayant de l'image, sans se préoccuper autrement des petits détails qui finissaient par lui échapper. A mesure que sa production se développe, on voit dans ses livres des planches peu soignées, taillées hâtivement à gros traits, qui contrastent avec d'autres plus artistiques. Artiste déterminé au début, il devint un industriel. Soucieux, en sa qualité de calligraphe, de la régularité de ses lettres gothiques, il visait surtout au coup d'œil. Les titres en caractères typographiques ordinaires ne lui plaisaient pas. Il lui fallait des initiales de début

VIGNETTE TIRÉE DE LA « NEF DES FOLLES », PAR LE PETIT LAURENS

historiées et de fantaisie, avec figures grotesques agrémentées de traits de plume et boucles, comme en calligraphiaient les copistes et les enlumineurs. S'il voyait un de ses confrères employer une grande lettre de tournure originale, il se l'appropriait ou la copiait. » Antoine Vérard dut mourir en 1513; il laissa son fils Barthélemy pour successeur. Aucun libraire n'a publié autant de livres illustrés ni — titre plus grand à notre reconnaissance — n'a vulgarisé davantage notre littérature nationale. On peut le considérer, à ce double point de vue, comme un de ceux qui ont le plus contribué à faire prévaloir la langue française sur la latine, avant Geoffroy Tory, et comme un précurseur de la grande librairie moderne, au moins par l'expansion de ses livres, dont les exemplaires enluminés figuraient dans les bibliothèques du roi de France, d'Henri VIII d'Angleterre et du duc d'Anjou. S'il avait été, en même temps que libraire, imprimeur et fabricant de papier, il aurait été, trois siècles avant eux, le précurseur des Didot.

Simon Vostre fut de moindre envergure, mais peut-être plus parfait. Ses

Heures de 1488, imprimées par Pigouchet, sont un magnifique spécimen de décoration et d'illustration. C'est pour lui que Pigouchet imprima le *Chasteau de Labour*, de Pierre Gringoire (1499), qui contient les sept Péchés capitaux montés sur leurs bêtes symboliques et « trébuchés » par les Vertus montées sur des chevaux. L'affabulation de cette « moralité » est curieuse et tient en peu de mots. Il s'agit d'un nouveau marié, qui est assailli dans son lit de noce par Nécessité, Souffreté, Disette et Besoing, et conduit par Raison au Château de Labour. Là, il passe en revue les divers métiers qui le protégeront contre ces calamités; chaque métier a sa vignette, et on le voit s'essayant à tous, encouragé par Cure, Soing, Bonne Voulenté et Talent de bien faire. A la fin, il arrive au Château du Repos. C'est de la morale en action, et presque une revue de fin d'année, avec la Raison pour commère. Vostre ramassa une grosse fortune; il possédait six maisons à Paris.

Mentionnons, pour être complet, les autres libraires : Vincent Commyn, éditeur de la *Mer des Hystoires*; Geoffroi de Marnef, qui publia la *Danse Macabre en vers latins*; de Guiot Marchant (1491), et qui peut passer pour l'inventeur des prospectus d'éditeurs, puisque l'on en possède un qui annonce que « la traduction des *Éthiques* d'Aristote, par Tartaret, sur laquelle ce maître devait faire son cours le lendemain au collège de Reims, est en vente à la librairie Marnef, au Pélican, rue Saint-Jacques »; Durand Gerlier; Ant. Baquelier; Claude Jaumar; Denis Roce ou Rosse; Jehan Petit, le plus abondant libraire de temps, plus abondant encore que Vérard, associé de Guy Marchant, commanditaire d'Henri Estienne I, qui faisait travailler à la fois plus de quinze imprimeurs, et qu'un arrêt du Parlement de Rouen déclare le marchand qui vendait plus de livres que mille libraires ensemble; Jehan Richart; Jehan de Cowlance; Fr. Regnault; Gilles Remacle; Gilles de Gourmont; Guillaume Eustace, qui succéda à Le Rouge dans les fonctions de libraire et relieur du roi; enfin les libraires dont on ne connaît qu'un livre : Nicolas Chevalier, Robin Chalot, Jean de Coulonce, qui se fit ensuite imprimeur, Toussaint de Montjay, Michel Morin, Jehan Nicolas. Soit, en tout, une vingtaine de libraires.

En résumé, il y eut à Paris, de 1470 à 1500, 61 ateliers, dont 30 fonctionnaient concurremment vers 1500. C'est, après Venise, la ville qui en possédait le plus et que, déjà, les premiers imprimeurs avaient appelée la Ville-Lumière! Pendant le xve siècle, Rome n'en eut que 38, Cologne 46, Milan 31, Florence 22, Bologne 33, Strasbourg 27, Augsbourg 23, Bâle 14.

***

Telle est l'histoire de l'imprimerie à Paris, dans les trente années de ses débuts. L'ouvrage édité par l'Imprimerie Nationale, ainsi que nous l'avons dit en rendant compte du premier volume, est rempli de fac-similés en noir et en couleurs, dans les dimensions des originaux, qui suppléent autant que possible à ces originaux eux-mêmes. Mais une exposition récente nous a permis de voir ces incunables et de suivre, sur des centaines d'exemplaires uniques ou très rares, cette évolution de livre à ses commencements. Ce fut l'Exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois, dont il a été parlé ici même au point de vue de l'estampe et de l'illustration. La collection de livres français M. Jean Masson, celle dede livres italiens de M. le prince d'Essling, notam-

ment, ont permis de constater l'intérêt d'art qui s'attache à de telles études, et qui est surtout celui qui doit nous préoccuper ici. A ces époques reculées où les peintures françaises sont fort rares, les dessins à peu près inexistants [1], il ne nous reste d'autre témoignage de l'activité artistique de l'époque que les miniatures et les livres illustrés. Quant au point de vue de la confection du livre, de son homogénéité, de son caractère, de sa beauté en un mot, ces ouvrages primitifs rappellent d'utiles principes de simplicité et de franchise, de mâle vigueur dans l'ensemble, de solide coloration, dont nos artistes et nos typographes auraient raison de s'inspirer. Il y a à réagir, dans la librairie moderne, contre un excès de distinction qui confine à l'anémie, et telle fut notamment la manie d'« impression blonde » que Claye préconisa et qui dure encore. Telle aussi la confusion des procédés de gravure remplaçant le bois, et telle encore la monotonie des impressions noires, ou la cacophonie des tirages polychromes imitant l'aquarelle et ignorants de la tache. Mais il faudrait se garder de refaire du Pigouchet, et de tomber dans le travers des Anglais, stérilisant une réaction qui aurait pu être féconde, par une imitation quasi-servile du XVIe siècle. Nous avons d'autres besoins; notre littérature les exprime et le livre doit les exprimer aussi. L'ouvrage de M. Claudin, l'exposition de la Gravure sur bois, nous ont surtout montré que nous devons être de notre temps, comme les imprimeurs du XVe étaient du leur, et que là seulement est le secret de la durée et la condition de l'influence que chaque époque désire légitimement exercer.

GRAVURE EXTRAITE DES « HEURES DE NOTRE-DAME »
PAR ANTOINE VÉRARD

CLÉMENT-JANIN

1. Faut-il rappeler qu'à l'Exposition des dessins anciens, de 1879, ne figurait qu'un dessin, présumé de 1470 ?

DIE GLÄSERSAMMLUNG DES NORDBÖHMISCHEN GEWERBEMUSEUMS IN REICHENBERG, von Gustav E. Pazaurek [1].

De tous les arts industriels, la verrerie est peut-être celui que nous connaissons le moins bien. Ce n'est pas à dire que les chercheurs l'aient complètement négligée; mais jusqu'à présent, si l'on a fouillé diligemment les archives et publié de nombreux textes, les objets eux-mêmes — qui constituent cependant l'élément principal de la question — ont été peu étudiés. Il en résulte que, si l'on a des documents sur les principales fabriques, les produits de ces mêmes fabriques sont très mal déterminés, et que l'on ignore souvent les caractères distinctifs qui permettraient d'attribuer à des ateliers précis les pièces anciennes parvenues jusqu'à nous.

On pouvait espérer que le livre de M. Pazaurek rendrait à cet égard de réels services. La collection de verres du musée de Reichenberg est, en effet, l'une des plus considérables qui existent, car elle ne comprend pas moins de treize cents numéros : il est d'ailleurs naturel que le grand musée d'art industriel de la Bohême ait réservé une place d'honneur à un art que ce pays a porté à un haut degré de perfection.

Malheureusement M. Pazaurek ne s'est pas également étendu sur tous les centres de fabrication, et s'est attaché surtout à faire connaître les verres de Bohême du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, passant presque complètement sous silence les autres époques et les autres pays. Ainsi il ne parle pas des verres orientaux, et ne fait que mentionner ceux de la France, de l'Espagne et de la Flandre; sur les quarante planches hors texte qui illustrent son travail, trente-cinq sont consacrées aux verreries bohémiennes et allemandes.

Ce parti pris (facilement explicable, d'ailleurs), a empêché M. Pazaurek de traiter une question que nul mieux que lui n'aurait pu élucider : celle de l'imitation des modèles vénitiens au nord des Alpes. Nous regrettons qu'il se soit borné à indiquer en quelques lignes que les pièces germaniques se distinguent de leurs prototypes par leur lourdeur et leur manque de finesse : quelques planches et des explications plus précises eussent été les bienvenues. D'autre part, l'auteur a étudié en grand détail les verres gravés du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, examinant successivement, dans l'ordre chronologique, les procédés, les éléments décoratifs et les divers centres de fabrication : Bohême, Silésie, Franconie, Thuringe, provinces rhénanes, Brandebourg et Hollande.

Des notes abondantes complètent ce travail, qui manque malheureusement de tables et de toute division en chapitres.

J.-J. MARQUET DE VASSELOT

1. Leipzig, Karl-W. Hiersemann, 1902. Un vol. in-folio, 28 p., avec 18 fig. et 40 pl.

L'Imprimeur-gérant : André Marty.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.

QUELQUES RÉFLEXIONS

SUR LES SALONS

(PREMIER ARTICLE)

Lorsqu'en 1389, chez un peuple « de marchands et de soldats », en la ville de Sienne, toute hérissée de tours et toute remplie de boutiques, on dressa la liste des maîtres inscrits à l'Art de la Peinture, on en trouva une bonne centaine. Le nombre était important, au regard d'une population qui ne comptait pas cent mille âmes. Il ne s'agissait là d'ailleurs que des maîtres, et autour de chacun d'eux il faut bien supposer encore quelques élèves et quelques apprentis. Si, consultant les mêmes documents siennois, vous ajoutez au compte une centaine encore de *maestri di Pietra*, de ciseleurs, de peintres verriers, vous vous assurerez que plusieurs centaines de

citoyens siennois gagnaient leur vie, en la fin du xiv^e siècle, par la pratique des arts du dessin. On me fera observer que l'artiste, en ce temps, se distinguait mal de l'artisan, et que les confins étaient mal tracés entre l'art et le métier; je n'y contredis pas. Et je note, par exemple, que parmi les peintres, alors, on ne refusait pas d'inscrire « deux Allemands » qui enluminaient des cartes à jouer; je vois aussi que le seul travail qui fût formellemeut interdit par les statuts était la peinture des « enseignes de cabaret ». Mais tout cela n'empêchait pas ces braves peintres d'estimer très haut la destinée de leur art et d'écrire en tête de leurs statuts ces paroles magnifiques : « Nous avons, par la grâce de Dieu, mission de révéler aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses qui s'opèrent par la vertu et en la vertu de la Sainte Foi. »

Nos peintres modernes ne sont plus de ces chevaliers de la Foi, mais chevaliers, diront-ils sans doute, d'un idéal, qu'ils veulent enseigner, ainsi que le prétendaient les ancêtres, aux cerveaux grossiers et obtus de leurs contemporains. J'observe donc que le nombre des artistes du dessin à Paris, en 1903, est à peu près en même proportion au chiffre de la population de la ville qu'il l'était à Sienne en 1389. Je n'aurais garde de serrer de trop près la comparaison; les statistiques n'ont de saveur que par leurs résultats généraux. C'est aussi un résultat général que je donne, et s'il y a erreur, elle est bien plutôt en faveur de Paris et du xx^e siècle que de Sienne et du xiv^e. Je tiens compte de tout : je retranche, *grosso modo*, les provinciaux qui viennent ici faire nombre. Je retranche surtout les œuvres étrangères, qui représentent presque un tiers de la production totale, pour la peinture du moins. Car nous n'avons pas soin, comme les prudents Siennois dans leurs antiques règlements, de faire payer l'amende à tout étranger faisant un tableau parmi nous (*che qualunque forestieri volesse lavorare paghi un fiorino*). Je déduis tous ces chiffres, et je reste encore en présence de ce monde sans cesse croissant d'artistes qui inonde les deux Salons, sans parler encore du Salon des Indépendants, des innombrables expositions particulières, et en oubliant, hélas! le peuple des refusés, — car on refuse encore, quelque surprenante que la chose paraisse.

Cette continuelle augmentation du nombre de ceux ou de celles qui se vouent, plus ou moins complètement, à une occupation plus ou moins digne du nom d'Art, est un phénomène social, l'indication d'un état d'esprit particulier dans une classe relativement cultivée de notre société, l'occasion pour l'art véritable et les véritables

artistes d'une confusion fâcheuse et d'un encombrement nuisible.

Comment vivent ces milliers d'artistes? Que deviennent ces milliers d'œuvres? Questions annuelles et questions sans réponse. Elles ne se posaient même pas pour le peuple siennois. Un Salon à Sienne, s'il avait pu se concevoir, eût été une chose délicieuse, d'une exquise monotonie, une assemblée de figures graciles et expressives, profilées sur un véritable empyrée de fonds d'or. Car c'était là qu'il ne fallait pas tricher : le peintre avait promis de louer Dieu, la

LA MEUSE A DORDRECHT, PAR M. A. STENGELIN

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

Madone et les Saints, et de les louer en or fin et en couleurs fines; gare à lui s'il donnait de l' « or à moitié » pour or fin, de l'étain pour argent, du « bleu d'Allemagne » pour outremer! Il lui fallait peindre en couleurs loyales, suivant les principes inviolables d'une seule école, et représenter de pieuses, touchantes et invariables histoires. Et puis, il devait être de bonne vie, respecter les statuts de son art, rendre honneur au recteur et aux camerlingues qui gouvernaient ledit art, ne jamais s'emporter contre eux en paroles violentes; continuer ainsi jour par jour, an par an, à vivre, à peindre,

> ... en croyant fermement
> Voir son œuvre et sa foi vivre éternellement!

Les Salons modernes sont plus composites. Les documents sociaux qu'ils nous fournissent sont d'une si prodigieuse multiplication, que je défie quiconque d'en faire seulement un dénombrement passable. Et d'abord, les œuvres dites d'art — et dont quelques-unes sont d'art véritablement — se doivent loger où elles peuvent, et non plus, comme jadis, aux temps lointains des Expositions du Louvre, en des « salons »; car, chose bizarre, ce mot élégant, intime, aristocratique est resté! Salons! ironie des mots : la double et difforme gestation des flancs arrondis du Grand-Palais, les espaces vitrés de ces serres qui déshonorent le charmant Cours-la-Reine! Ce ne sont que recoins et coins, éclairés à droite, à gauche, par-dessus, par-dessous, vitrés, dallés de verre, murés de platras, cintrés de fer, fleuris de fleurs de stuc et de feuillages de staff; et, là dedans, l'art ingénieux des tapissiers a beau, heureusement parfois, dessiner des semblants de salons aux tentures moelleuses, aux tapis épais, les œuvres s'alignent souvent, comme aurait dit Banville,

Dans quelque astucieuse et vague galerie,

sur les paliers ou sous les pourtours des escaliers, dans des espaces innomés dont les tentures n'arrivent pas à dissimuler l'aspect natif de champignonnières, de gares de chemin de fer ou de *boxes* d'écurie.

Grâce aux Dieux et aux passions humaines, un fil nous est accordé pour diriger nos pas, une ligne, une frontière, et c'est la division qui s'est formée entre les deux Sociétés rivales dites Nationale et des Artistes français. Cette division, notre repos et notre sécurité, il est certaines gens qui bien méchamment la voudraient faire cesser. Ils n'y réussiront pas. Ce n'est pas sur la haine, mais sur la sagesse qu'est fondée cette division. Ce n'est pas en tous cas sur des passions d'école ou de méthode artistique. A ce sujet nous trouverons ici une preuve remarquable de la confusion que je notais tout à l'heure : par-dessus cette heureuse barrière qui sépare le Salon démocratique et l'autre, débordent largement les genres, les principes, les écoles, telles des ondes surabondantes qui se mêlent en bouillonnant, pardessus l'étiage d'une écluse trop basse. Un flot va et vient par-dessus les tourniquets : les écoles se passent et se dépassent, se quittent et puis se retrouvent. Les notabilités mêmes des écoles se distribuent suivant une sorte de hasard : d'un côté, est M. Gérôme, mais, de l'autre, M. Jean Béraud; à droite, M. Bouguereau, mais, à gauche,

M. Dagnan-Bouveret. Des deux côtés on trouve donc des réactionnaires, et, de même, des révolutionnaires.

Dès le début, d'ailleurs, cette confusion existait, et parmi les auteurs aujourd'hui disparus du grand schisme on rencontrait côte-à-côte Meissonier et Puvis de Chavannes. Pour vrai dire, une séparation fondée sur des principes d'école et de manière serait chose impossible à concevoir. Essayez un peu, pour voir, de tracer une

CHAUMIÈRE DU LIMBOURG BELGE, PAR M. JULES BRETON

(Société des Artistes français.)

ligne de démarcation. Si même vous la pouviez tirer, le public la trouverait fausse, et il faut bien penser à lui.

Les jugements que la masse moyenne des spectacteurs porte sur les artistes sont sommaires et insuffisants. Où sont bien nos classiques et nos romantiques, nos idéalistes ou nos réalistes, nos modérés ou nos « avancés »? Déjà Delacroix s'indignait d'être traité de romantique, et s'affirmait classique, en quoi il avait raison. Mais, je prends, par exemple, ce peintre solitaire, semble-t-il, et personnel entre tous : M. Eugène Carrière, absent cette année du Salon, mais heureusement rappelé à notre souvenir par les poétiques pein-

tures de sa fille, Mme Lisbeth Delvolvé-Carrière. Je ne saurais, quant à moi, le classer qu'auprès des grands maîtres classiques du clair-obscur, et pas très loin de Rembrandt. Et par contre, si vous cherchez ici des admirateurs de Ingres, vous en trouverez un en M. Degas; vous en trouverez un autre en M. Maurice Denis; il vient d'écrire dans l'*Occident* une belle et enthousiaste étude sur l'école d'Ingres, à laquelle M. Albert Besnard a ajouté un épilogue charmant et précieux, et non moins enthousiaste. Voici donc nos classiques; disons-le au public, et voyons s'il nous croira.

Il le croira dans vingt ans. La confusion n'est que momentanée. La postérité finit toujours par s'y retrouver. Le temps, qui est, disent les Italiens, « *un gran galantuomo* », a vite fait son départ et reconnu les siens. Quand nous nous reportons par l'esprit aux grandes luttes épiques qui ont divisé les artistes et les critiques au cours du XIXe siècle, nous sommes tout surpris de voir qu'elles sont déjà terminées : éteint l'incendie, oubliée la bataille. Car les générations d'artistes se succèdent avec une rapidité surprenante; elles ne se succèdent pas, mais se marchent sur les talons, mais s'empiètent, mais se chevauchent. Il y a longtemps déjà, Stendhal l'avait justement remarqué pour les écoles italiennes, dans cette *Histoire de la Peinture italienne* dont la chronologie raisonnée reste encore très utile : il est toujours bon de ne pas perdre de vue que Léonard de Vinci était déjà un enfant grandelet que Fra Angelico n'était pas mort.

Plus rapides encore peut-être se sont succédé les générations pendant le XIXe siècle. L'école d'Ingres, à l'heure où j'écris, est à peine éteinte. Le vénérable Paul Flandrin est mort l'an passé, et un fils d'Hippolyte Flandrin nous donne la joie de voir ce noble nom noblement porté. M. Balze expose encore cette année. La génération que j'appellerai « romaine », celle qui compte dans ses ancêtres Granet et vante comme siennes les gloires passées de la Villa Médicis, est représentée près de nous par ce séduisant nonagénaire, M. Hébert, dont la grâce un peu morbide nous reporte aux jours de sa célèbre *Mal'aria*. Cependant, Ingres lui-même flotte au loin dans la paix du passé et la gloire des apothéoses. Les ennemis d'Ingres reposent, eux aussi, dans la même paix et jouissent du même triomphe. Et, certes, entre eux et lui la lutte fut terrible et sans merci. En possession du pouvoir et de l'Institut, Ingres oubliait bien qu'il avait lui-même passé pour révolutionnaire, aux yeux sévères des disciples de Louis David; Ingres et ses disciples exerçaient, pendant des années, un

pouvoir despotique, lançant les foudres d'un Olympe académique contre les rebelles de toutes sortes. En vain, ardents à l'assaut, entassaient Pélion sur Ossa des combattants divers, d'une part Delacroix, et d'autre part la vigoureuse race populaire des paysagistes. On se massait pour la poussée au seuil des Salons, alors bien gardés; on

CROISSANT DE LUNE PAR UNE NUIT D'HIVER, PAR M. ÉMILE BRETON

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

répondait aux coups de tonnerre par les coups de sifflet, par les railleries, les satires et les injures. On en venait dans les deux camps, comme il arrive dans toutes les luttes vraiment passionnées, non plus seulement à déprécier le goût ou le jugement de ses adversaires, mais à soupçonner leurs motifs, à incriminer leur honneur, presque leur probité et leurs vertus domestiques.

On en était là aux environs de 1850, lorsqu'on chassait des Salons annuels, avec ignominie, ces mêmes peintres qui, pacifiquement

installés aujourd'hui au Louvre même, quoique sous les toits, y font, dans le legs Thomy-Thiéry, honnête et digne figure de classiques incontestés. Ils sont là, les excommuniés d'avant-hier; les uns subissent la loi du temps, et supportent mal la vieillesse qui s'avance, tels Diaz et Troyon; d'autres se défendent mieux et s'acheminent doucement vers l'immortalité : Decamps, Jules Dupré, Daubigny, Millet; d'autres, enfin, s'installent dans la gloire, pour n'en plus sortir désormais : tels Delacroix et notre divin Corot.

La lutte est finie. Les couronnes éternelles sont données. Et pourtant quelques vétérans de la grande bataille sont encore en vie et bien en vie; nous les rencontrons aux Salons cette année, et ce ne sera pas à beaucoup près, s'il plaît aux Muses, la dernière fois : c'est M. Jules Breton, ancêtre vénéré de tous pour sa laborieuse vieillesse et pour l'honneur de sa longue vie, poète et peintre, debout sur le bord de la tombe à peine fermée de son frère Émile Breton, heureux de saluer une nouvelle génération de peintres en ses enfants, M. et Mme Demont-Breton.

Puis, c'est M. Harpignies, qui, d'une main ferme et d'un dessin serré, profile toujours ses arbres bien français dans l'air limpide de nos vallées françaises; il aime, je le sais, à rappeler qu'un temps fut où ces mêmes beaux arbres, bien classiques, passaient pour romantiques et étaient, sept fois de suite, consignés à la porte du Salon.

Après cette lutte-là, c'en fut une autre, plus violente, s'il est possible, soutenue d'une part par des sagesses exaspérées, de l'autre par des paradoxes d'atelier et des gageures d'enfants terribles. Ce fut la lutte des idéalistes contre ceux qu'on appelait réalistes, naturalistes, plein-airistes, luministes, impressionnistes, et de divers autres vocables en *istes*, tous aussi incorrects et tous aussi mal définis. Ce fut après le second Empire, vers 1872. On avait, tant bien que mal, amnistié les précédents rebelles : il y avait un Théodore Rousseau au Louvre; on ne discutait plus guère Delacroix qu'à voix basse. On ne s'apercevait pas encore que Puvis de Chavannes étendait peu à peu son action dominatrice, jusqu'à faire, un peu plus tard, tout oublier et presque tout détester, dans l'attente d'une grande évolution qui, à sa mort, devait brusquement s'arrêter. Alors on en riait. Oui, vraiment. Mais on ne riait pas des impressionnistes. C'était au contraire de la fureur! On allait les voir, groupés autour de Manet, soit dans les fameux Salons des Refusés, soit dans d'étranges Expositions particulières, disposées Dieu sait comme, le plus souvent dans des

appartements vacants. Je m'en souviens. C'était vraiment de la rage, et c'étaient de véhémentes et vertueuses indignations.

Que reste-t-il de ces cris de colère? Peu de chose. Les tableaux, exposés alors dans ces terribles entresols, et que l'on regardait comme défiant le bon sens et subversifs de l'ordre public, se vendent aujourd'hui de fort bons prix, chez les plus bourgeois des marchands de tableaux, et de préférence en vue de l'Amérique; et les peintres sont devenus ou célèbres, ou au moins connus honorablement : c'est Degas, le rare et précieux; Forain, si justement populaire, qui,

BORDS DE L'ALLIER, PAR M. HARPIGNIES

(Société des Artistes français.)

cette année, pour notre joie, a recommencé à exposer de robustes tableaux; Claude Monet; Renoir; Pissarro; Sisley; Mlle Morisot; c'était encore, — le croirait-on? — ce peintre sincère des brumes légères et blanches de Paris, de nos rues et de nos pâles arbres, M. Raffaëlli. Arrêtez-vous, je vous prie, devant les tableaux de ce révolutionnaire, et dites s'il vous remue la bile ou vous trouble les sens.

Ils ne sont pas entrés tout à fait, si vous voulez, dans ce que j'appelais ambitieusement la paix des apothéoses, et lorsqu'on traverse la salle du legs Caillebotte, au Luxembourg, de persistantes protestations, sans cesse renouvelées, témoignent que quelque chose des anciennes haines gronde encore. Mais que la paix est donc proche! L'influence de cette école si décriée, si volontairement insurgée, s'est

établie tout doucement, sans que le public s'en aperçût beaucoup. Moins d'attitudes pudiques et de vertus effarouchées d'un côté ; moins de truculences et de fumisteries d'atelier de l'autre, et l'on a fini par s'entendre. Ce qu'il y avait de vrai, de sincère, de lumineux, dans les procédés de la terrible école, s'est imposé, comme la vérité s'impose toujours. Et, pour tout dire, il est maintenant bien peu de bons paysagistes qui ne tiennent quelque chose des féroces impressionnistes, terreur hier des bourgeois courroucés. Entre beaucoup d'exemples, des centaines, je citerai, pour mémoire, d'une part un paysagiste très estimé, M. Lebourg, et d'autre part un jeune peintre fort habile et qui ne m'était pas encore connu, M. Bourdon.

J'observe, en continuant, que le public est devenu très calme et très prudent. On peut l'affronter, et l'on ne s'en prive pas. Il ne crie plus. Observez l'attitude des passants devant un tableau, plein de mérite d'ailleurs, mais étrange assurément, invention vraiment très extraordinaire d'un cerveau nourri d'une bizarre poésie. C'est l'*Orphée* de M. Henry de Groux : un être s'avance, malingre, anguleux, pâle, saisissante image, en son corps grêle, de la faiblesse humaine parmi l'affreuse immensité de la création hostile ; il s'avance, et de sa main nerveuse, de son bras raidi, il soutient sa seule arme, sa lyre aux trois cordes tendues, et devant lui tout s'écarte : les entrelacements fantastiques d'une forêt vivante, où les courbes des lianes et des troncs d'arbres se résolvent en volutes atroces de reptiles, en contorsions de lézards, en nœuds de serpents monstrueux. Le spectacle est singulier ; la peinture plus singulière : terne, pâle, triste. — Le spectateur regarde, dit un mot, fait un geste, et passe.

Les mœurs des hommes s'adoucissent. Je ne sais s'il faut s'en louer, car il y avait quelquefois pour les arts un singulier stimulant dans les haines vigoureuses, si injustes même qu'elles aient pu être. Le coup de couteau d'Andrea del Castagno au cœur juvénile d'Antonello de Messine est une belle histoire, fausse d'ailleurs, mais un beau symbole d'histoire de l'art. Et puis, j'ai peur que l'apaisement moderne ne soit d'un mauvais aloi. J'ai peur que la paix ne se fasse au nom quelquefois, non pas d'un idéal commun, mais d'intérêts communs. J'ai peur qu'une influence ne s'exerce un peu ici, dont ce n'est pas le lieu de narrer les méfaits, et qui se nomme l'Art administratif. Les passions endorment si bien, à la faveur des concours, des associations, des expositions, au son émollient des rapports et des procès-verbaux, dans le sein tiède des Commissions, sous la pluie grasse et continue des croix et des commandes ! Mais je n'insiste pas.

J'aperçois un autre motif du calme plat des passions artistiques. Le voici : mettez à part, dans toutes les branches, une poignée d'artistes, les rares, les privilégiés, ceux que l'on appellerait en anglais « *the happy few* », et observez seulement la foule ; vous découvrirez alors les progrès étonnants de l'enseignement artistique parmi les médiocres. Presque tous le sont au même niveau, ou à peu près, et possèdent à un degré presque uniforme la technique de leur art. Et, véritablement, il y a tant de gens aujourd'hui qui savent passable-

BORDS DU LAC DE GENÈVE, PAR M. A. LEBOURG

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

ment peindre ou sculpter, que c'est presque une originalité de n'en rien savoir, et que c'est devenu une rareté appréciée dans nos Salons, qu'une *très* mauvaise peinture. Faites le tour, allumez votre lanterne, et cherchez avec soin ce que nos pères appelaient (je ne sais pourquoi d'ailleurs) une « croûte », une vraie, authentique « croûte », un monument incontesté de naïveté, maladresse et ignorance humaines, devant lequel c'est un repos de s'arrêter et de rire un bon moment. Chez les Indépendants seulement, en vérité, cette joie honnête nous est libéralement accordée.

Le public n'est pas seulement devenu prudent, mais méfiant ; il s'est aperçu qu'il s'était fort souvent trompé et que le goût, en ses évolutions, le force un peu trop souvent à saluer des œuvres devant lesquelles il s'était un peu vite esclaffé. Car, souvenez-vous en, jamais devant les plus grandes simplicités de l'aile gauche des Indé-

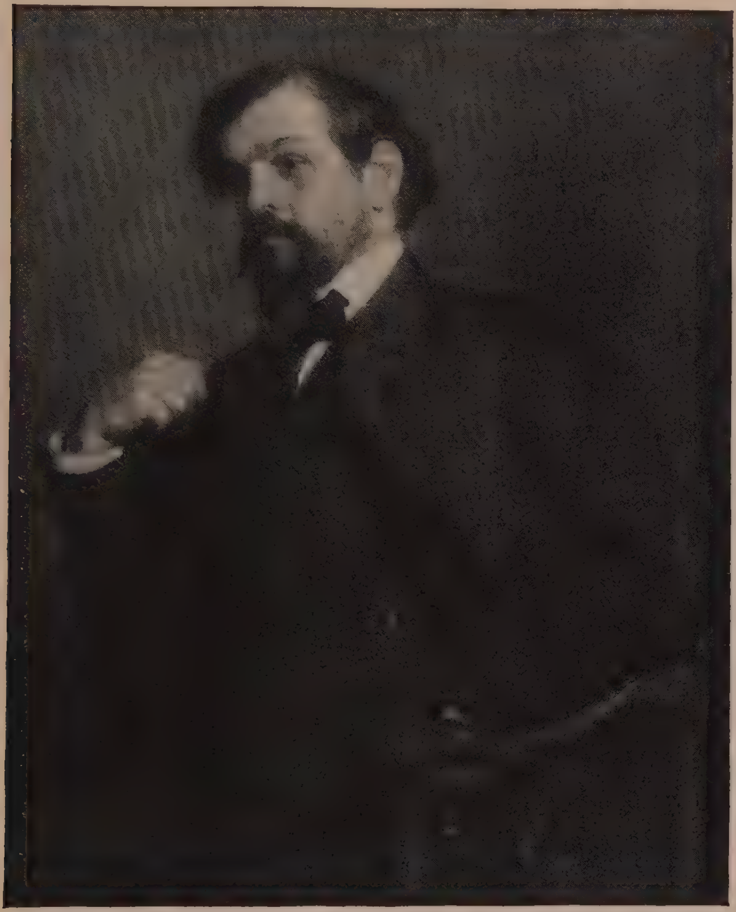
pendants on n'a vu rire à ventre plus déboutonné que jadis devant le sublime *Pauvre pêcheur* de Puvis de Chavannes. Aussi le public se range volontiers aujourd'hui à cette disposition que Joubert recommandait philosophiquement comme « la plus louable » pour une « honnête ignorance », à savoir : « regarder une mauvaise peinture avec respect et une bonne avec délices... » C'est encore le plus sûr; mais encore faudrait-il savoir ce qui distingue la bonne de la mauvaise. Aussi une générale indifférence est-elle plus sûre et plus philosophique encore.

Cette indifférence gagne un peu les artistes. En quoi je les louerai, mais pour partie seulement. Je ne trouve plus chez eux, même chez les plus originaux, le désir de surprendre et comme de défier l'attention. En les temps passés, il fallait à toute force passer pour « avancé », et le public d'ailleurs, plein de facilité, tenait pour « avancé » tout artiste qui sortait un peu de l'ordinaire. Dans la musique, avant Wagner, Schumann et Beethoven, on avait tenu pour « avancés » Méhul et Haydn, et l'on avait dit d'eux qu'ils manquaient de mélodie, ainsi que, dans les autres arts, on affirme toujours que les « avancés » ne savent pas dessiner. « Avancés », nous l'avons vu, furent tour à tour Ingres, puis Delacroix, puis Corot. Mais ce que l'on oublie trop, c'est qu'à la fin de l'Empire la rude et puissante précision de M. Bonnat était tenue pour « peinture avancée »; bien plus « avancée » encore la virtuosité de M. Carolus Duran, dans l'éclat chatoyant des satins aux larges cassures.

Hier encore, c'est un nouvel exemple : tout le monde a entendu traiter d' « avancé » M. Jacques Blanche; songez-y bien en passant devant le mur où sont suspendus tous ensemble ses sobres et délicats portraits. Comment, dès le début, et dans les succès variables de ses premières tentatives, n'apercevait-on pas l'effort médité, continu, parfois pénible, toujours finalement heureux, vers la conquête d'une technique savante et d'une intelligence profonde de l'expression humaine? « Il faut, disait Diderot, qu'un portrait soit ressemblant, pour moi, et bien peint, pour la postérité. » Je garantis, autant qu'on peut faire, l'aveu de la postérité aux portraits de M. Blanche; je conçois sur les murs honorables d'un grand musée de l'avenir la toile où se groupe, pleine d'honnêteté et de grâce, la belle famille du digne poète Viélé-Griffin, en cette attitude générale, à moitié artiste et à moitié *gentleman-farmer*, que la tapisserie d'un conventionnel paysage anglais encadre à souhait. Au même musée, plus loin des Anglais et plus près de certains Flamands du XVII^e^ siècle, je conçois

le portrait du musicien Claude Debussy, où l'on admirera toujours la touche blanche, ivoirine, qui couronne d'une douce, vague et incertaine auréole un front large et tourmenté, sous lequel se cachent profondément les yeux.

En somme, bien libres sont aujourd'hui les artistes de marcher



PORTRAIT DE M. CLAUDE-A. DEBUSSY, PAR M. J.-E. BLANCHE

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

de l'avant. Ils ne soulèveront plus d'émeute. Ils ont un bon public. Ils ne semblent plus, d'ailleurs, eux-mêmes disposés à troubler les âmes par des procédés excessifs et des sujets exaspérants. Aussi je considère comme digne de note, en cette année 1903, le fait qu'un artiste, d'ailleurs fort habile, s'attarde encore à l'ancienne pratique qui consiste à étonner les bourgeois et — si j'osais user d'une métaphore qui décrit bien, quoique non encore académique, — à se « payer

leur tête » : M. Bonnard a peint d'une touche légère, d'un dessin un peu paradoxal, et dans une jolie teinte grise, l'*Après-midi bourgeoise*; on y voit, décrits avec une férocité joyeuse, de hideux bourgeois, débraillés, vulgaires, dans l'horreur des allées caillouteuses d'une vilaine petite villa, près de Pantin ou bien d'Aubervilliers, laids à ravir en leurs personnes, leurs habits, leurs enfants, et jusqu'en leurs meubles, leurs fleurs, leur chien et leur chat. Ah! combien sots, vicieux, vaniteux, égoïstes, ces bourgeois! et combien nobles, purs et généreux les artistes que le peintre fréquente, issus pourtant sans doute, ô mystère, de bourgeois, eux aussi!

J'ai pris plaisir à m'arrêter ici : l'état d'esprit que révèle ce tableau est assurément rare, et présente à l'observateur un phénomène d'archaïsme qui se rencontre parfois dans l'histoire des arts. On se sent emporté vers les jours disparus de la vie de bohème, jours héroïques où l'étudiant, le rapin, le poète inédit, rompaient des lances contre ce monstre, ventripotent et obtus : le propriétaire; où un lien semblait établi entre l'idéal des arts, d'une part, et, de l'autre, les cheveux longs, les chemises de flanelle et le velours à côtes. Je m'émeus à ces souvenirs d'un monde en sa fleur, d'un passé à jamais perdu : ô Mürger, ô Schaunard! ô jeunesse, printemps de la vie!

Pour tout dire sur les dernières luttes artistiques, il me faut parler encore des indignations soulevées récemment par une dernière tentative « avancée », celle des « pointillistes ». Cette école, si particulière, eut pour berceau, comme plusieurs autres, la petite boutique de la rue Le Peletier, précieuse aux débutants il est quelque quinze ans, que tenait un brave homme, mort depuis et mort pauvre, ami de la peinture en somme, quoiqu'il la connût peu, et dont le nom ne doit pas être tout à fait rayé de l'histoire des arts en ce temps, car il y joua son petit rôle : Le Barcq de Bouteville. Plus d'un, parmi les peintres bien classés d'aujourd'hui, fut heureux d'abriter ses débuts dans la boutique de Le Barcq, — et n'aime plus en parler maintenant. Je n'ai pas oublié les propos de Le Barcq à ses rares clients, au sujet des pointillistes : « Achetez-en, nous disait-il : ils gagneront, ils vieilliront bien »; — en quoi il avait raison, car il est des tableaux de Seurat, par exemple, le créateur du genre, qui ont déjà acquis un grand charme. Et Le Barcq ajoutait : « D'ailleurs leur école ne durera pas : cela leur prend trop de temps pour poser tous leurs petits points! » En quoi il n'eut pas tout à fait raison, ni tout à fait tort non plus, ainsi que nous l'allons voir.

Le pointillisme n'est pas un fait négligeable, et les pointillistes sont des artistes très sérieux, dont l'influence n'a pas été sans utilité. Si opposé que l'on puisse être à la rigueur absolue de leur système, il en faut reconnaître l'importance, et rire d'eux n'est pas, je pense, faire preuve d'un très grand jugement. Leur système est la conséquence excessive, mais logique, de la doctrine des impressionnistes et de l'école de Manet. Cette doctrine était en somme celle de la division des rayons lumineux. L'école académique n'avait connu qu'une distribution artificielle de la lumière, qu'un jour d'atelier, comme on dit, fait de lumière blafarde ou artificiellement dorée, en contraste avec des ombres trop absolues, bistrées ou bitumineuses. En réaction contre ces procédés démodés, les écoles qu'on appela impressionnistes (ce fut le nom le plus usité) s'efforcèrent d'analyser la lumière, d'en isoler les éléments, d'en croiser les rayons sans les fondre toujours, en observant sincèrement la nature, de les faire pénétrer par reflets dans toutes les parties des tableaux, pour animer même les ombres de vibrations lumineuses, puisque, après tout, le noir vrai n'existe pas et n'est que la négation de toute vue. Telle fut, en un rapide résumé, la recherche de cette école, qui s'y absorba trop, jusqu'à oublier parfois et les formes et les lignes, mais dont les services ne sont plus guère niés aujourd'hui par personne.

On voulut aller plus loin encore, et, d'après certaines règles empruntées presque autant à l'optique qu'à l'art de la peinture, diviser absolument tous les éléments de la lumière, et juxtaposer seulement et rigoureusement les couleurs. On procède ainsi : le peintre observe un effet de la nature ; il le note, en une aquarelle rapide et largement lavée. Cette « notation » (c'est l'expression technique) n'est pour lui qu'un renseignement. Il y distingue les couleurs, et, les ayant distinguées, il se sert de gros points ou de gros carrés, en damier, de diverses couleurs, les disposant côte à côte, les brouillant avec habileté et science comme une sorte de mosaïque, de façon que l'œil soit confondu pour qui regarde de près, mais très véritablement charmé, de loin, par la sensation vive des vibrations de la lumière.

Très peu de pointillistes sont absolument fidèles à l'observance rigoureuse du système. La plupart trichent plus ou moins. Il me paraît évident que, suivant la prophétie de Le Barcq, la tentative n'est pas durable. Mais il est non moins certain qu'elle a servi de leçon très profitable à plusieurs peintres de ce temps, et les a fait avancer dans l'étude et l'expression de la lumière. Le pointillisme est la fin des « jours » d'atelier, la mort du bitume et de la momie. Il

succombera lui-même sur la tombe de ses victimes. Je n'en doute pas. Mais il ne sera pas oublié, et ce serait injuste, en effet.

Son aventure mérite, d'ailleurs, réflexions. Sa condamnation, c'est qu'il est lui-même factice et conventionnel. Finalement, il n'est qu'un procédé. Or, on doit professer, je pense, que, dans les arts, un procédé n'est rien en lui-même; il sert à exprimer et non à sentir. Or, tout est là. Un procédé nouveau est vite imité, copié, reproduit; car nos artistes sont adroits : ils ne le sont que trop. C'est une grande erreur de croire qu'on a fait une révolution dans les arts quand on a inventé un nouveau procédé. On possède le procédé de Rembrandt, puisqu'on fabrique des Rembrandt. L'aventure de la tiare de Saïtapharnès nous vaut de constater par nous-mêmes au Salon qu'un M. Rouchomowski possède assez bien le procédé des ciseleurs antiques. Il est des gens qui font des accords comme Wagner, de la peinture comme Manet ou Renoir, des vers comme Heredia. Ils ont saisi leurs procédés? Ont-ils leurs âmes?

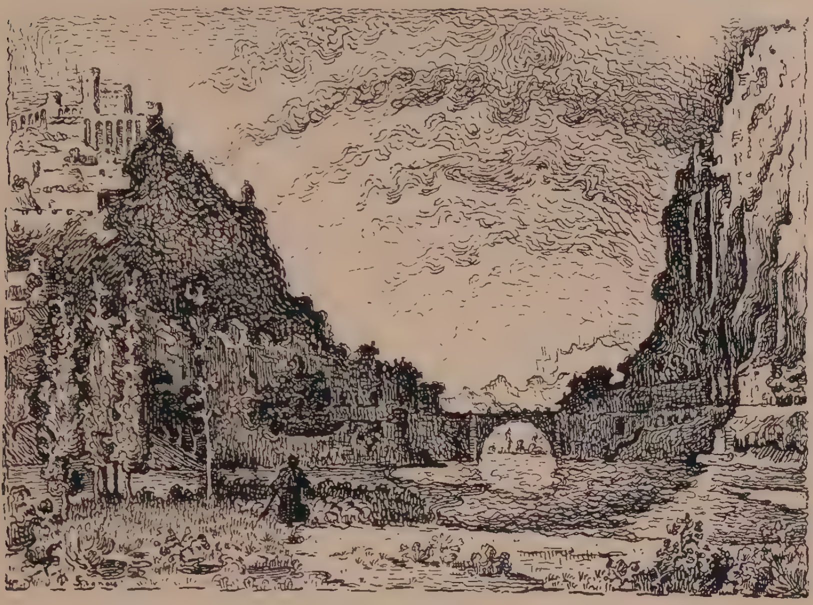
Ne parlez pas tous à la fois,

eût répondu Banville.

Et observez encore ceci à propos des petits points : plusieurs peuvent peindre également avec des petits points et avoir une pensée artistique toute différente. Je rencontre d'abord parmi les pointillistes le plus consciencieux observateur de leur système, celui de tous aussi dont le talent est le plus incontestable : M. Signac; c'est un large et somptueux décorateur, aux vastes et poétiques paysages, aux ciels embrasés. Et un peu plus loin, voici M. van Rysselsberghe, un des chefs de la Libre Esthétique belge, qui me semble n'être révolutionnaire que par le procédé. Oubliez les petits points, et vous trouverez en lui un artiste sage et gracieux, doux et un peu pâle. Il est donc avéré que les esprits les plus divers peuvent s'exprimer par le procédé le plus exclusif.

Mais il est aux systèmes et aux procédés une autre objection qui est plus grave. Le grand, le profond charme des arts, et de la peinture surtout, c'est, si je puis dire, le procédé personnel, spontané de l'artiste, son geste, sa touche, sa main. Laissons les pointillistes, qui nous ont été une bonne occasion de raisonner, et nous allons avancer peut-être en ces propos vagabonds où, à propos des Salons, il nous est donné de toucher à quelques-uns des bons et inestimables lieux communs qui font, après tout, la seule solide et saine nourriture des esprits.

Or, revenant à la postérité, dont nous avons déjà tant parlé, nous pouvons dire que son jugement favorable sera fixé assurément, par cette touche personnelle, cette « main » que nous venons de dire ; cela, c'est le « je ne sais quoi » du XVII^e siècle. C'est la forme d'une ligne, d'un trait, d'un coup de lime ou d'un coup de pinceau, qui éveillera justement après des siècles, dans l'âme d'un spectateur, l'ensemble de pensées et de sentiments qui est nécessaire pour rece-



SISTERON, PAR M. SIGNAC

DESSIN DE L'ARTISTE D'APRÈS SON TABLEAU

(Société des Artistes indépendants.)

voir la jouissance esthétique que l'artiste a éprouvée lui-même. C'est une communication directe et personnelle, et elle est ineffable, car si elle pouvait s'exprimer en mots, peindre ou sculpter seraient désormais choses vaines. Et c'est ici qu'éclate l'absurdité de ce qu'on appelle réalisme. Si l'homme pouvait absolument reproduire la réalité des choses sans aucune variante, ce serait la plus niaise des entreprises; car la réalité des choses suffirait sans qu'on s'évertuât à en tirer laborieusement des doubles. Mais l'esprit de l'homme ne conçoit et n'exprime que des relations. Les peintres le savent bien, et rien n'est plus juste que ces mots qu'ils se plaisent à employer : valeurs, rapports.

La main du peintre, sa touche, son « je ne sais quoi », c'est par

excellence sa relation personnelle aux choses. Le dessin est surtout personnel et subjectif. La nature ne donne point de dessin, et ne connaît point de lignes; le dessin est la conception qu'a le peintre des interruptions et des intersections de la nature, c'est la droite ou la courbe qui rend exactement sa pensée, c'est la signature de son esprit, c'est, a-t-on dit, le « paraphe de l'artiste ». Car l'œuvre d'art est mixte : le corps et l'âme y ont tous deux leur part. Ce qu'a conçu la pensée, elle l'a reçu des yeux, elle l'exprime avec des muscles et des nerfs.

Quand Simone di Martino (je reviens à mes Siennois) dessina et enlumina pour Pétrarque le portrait de Madame Laure, amante idéale, toujours aimée, toujours admirée, malgré la fuite des mois et des années, Pétrarque nous a dit où et comment il en conçut l'image. Pendant mille ans, il eût pu la contempler sur terre, sans jamais entièrement comprendre son ineffable beauté. Il fallut qu'il montât jusqu'au Paradis, en un ciel platonicien, où siègent, éternelles, les Idées :

Ivi la vide, e la ritrasse in carte.

« Il la vit face à face, et puis la dessina ».

Voilà certes bien des embarras pour nos peintres de tous nos Salons, et une bonne étude ou de plein air ou de modèle à l'atelier leur paraît bien suffisante, sans faire visite aux Idées dans les Paradis philosophiques. Et pourtant dessiner ou peindre un objet sensible, un arbre, une maison, un être humain, c'est le distinguer de tous les autres, l'isoler et le considérer suivant ses caractères absolus. Voir ainsi l'objet et le peindre en telle façon que les lignes et la couleur aient aussi de l'absolu et semblent les seules possibles, les seules appropriées à l'expression de ses caractères, ce sera sans doute avoir fait un chef-d'œuvre, — le « chef-d'œuvre inconnu » de Balzac peut-être, un chef-d'œuvre rêvé. Mais toute œuvre simplement bonne tient, en quelque chose, de ce chef-d'œuvre-là.

Aussi, si encore une fois nous venons aux exemples, nous nous apercevrons que la conception d'un véritable artiste variera, et son exécution aussi, suivant les types des objets qu'il lui faut représenter. Oui, sa « main » même, cette « main » dont nous avons loué et dont nous savons reconnaître les lignes et les touches, voudra trouver des détours et des adresses nouvelles, suivant les pensées et les images qui sollicitent son opération. Je vous proposerai d'examiner, à ce point de vue, les beaux tableaux qu'a envoyés cette année M. Besnard. Vous vous plairez aux fraîches verdures de ces petites

toiles décoratives, aux frissons d'eau courante déchirés de sillages de cygnes, et exprimés d'un pinceau si alerte. Devant les deux portraits, vous apprécierez une fois de plus les qualités spéciales du peintre, son habileté prestigieuse à baigner de lumière et les figures, et les objets, et les lieux; vous aimerez à deviner, si ferme, si gran-

LA LEÇON DE PIANO, PAR M. E. MOREAU-NÉLATON

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

dement classique, son dessin sous les coulées lumineuses de sa couleur souple et chatoyante, sous les longs coups de pinceau soyeux, sous les jours frisants qui illuminent les contours.

Mais regardez mieux, et vous remarquerez que ces deux portraits ne se ressemblent pas entre eux par les qualités de la peinture, pas plus qu'ils ne ressemblent à tous les portraits que M. Besnard a

exposés depuis dix ans. Mais observez surtout un des deux portraits : c'est une dame drapée dans une robe flottante de satin noir, assise dans un large fauteuil, sur les bras duquel retombent les deux mains, et dans l'une des mains un livre à peine quitté, où le doigt marque encore une page. La tête s'est redressée; nous l'apercevons en profil perdu, rêveuse encore un peu, mais déjà souriante. Il semble que quelqu'un soit venu interrompre la lecture et la méditation, et que la liseuse, encore grave, détende ses lèvres déjà pour répondre. Aucun meuble auprès, aucun détail qui vienne détourner l'attention; mais partout, tout autour, comme seul accompagnement à cette douce et sereine image, une copieuse lumière qui circule, dorée, mystérieuse et cordiale, qui fait reluire les cassures de la soie, caresse la blancheur nacrée des belles mains, et s'épanouit en nimbe délicat de poussière argentée sur le visage et sur la masse neigeuse d'une belle chevelure blanche.

Telles sont les pensées qu'inspire cette peinture. La tête bienveillante et pensive, les mains habiles à modeler des œuvres délicates, l'attitude, l'expression, tout cela forme un type harmonieux, aperçu en un ensemble complet par l'artiste, au fond de cette région cachée de notre esprit, qui est bien, pour chacun de nous, semblable au Paradis de Pétrarque; là il l'a vue, cette image chère, pour la dessiner ensuite à nos yeux.

Ivi la vide, e la ritrasse...

Un des plus grands artistes de ce temps, Vincent d'Indy, a récemment enseigné, ce qui est toute une philosophie des Beaux-Arts, qu'un art, suivant un des sens primitifs du mot grec Τέχνη, n'est autre chose qu'un moyen. C'est tout l'opposé de la conception que l'on a appelée : l'Art pour l'Art. Si d'Indy a raison, et si l'art est un moyen, il doit servir à exprimer quelque chose. Il en résulte donc que l'artiste doit avoir quelque chose à dire. Voilà qui soulève des objections. Et Chardin? qu'avait-il à nous dire? Une vieille fontaine, un escabeau, un mur, un balai dans un coin; cela lui suffisait, c'était exquis. Il parlait de ces choses que l'on a coutume d'appeler « natures mortes », mais qui vivent pourtant. Car rien n'est plus vivant que l'air, la couleur et la lumière. Qui nous amène cependant en plus de pensées que Chardin, et qui a plus de choses à nous dire? Pour un peu on en pleurerait de tendresse. C'est que les choses qu'un artiste doit nous dire sont choses de peintre, ou choses de sculpteur, ou de

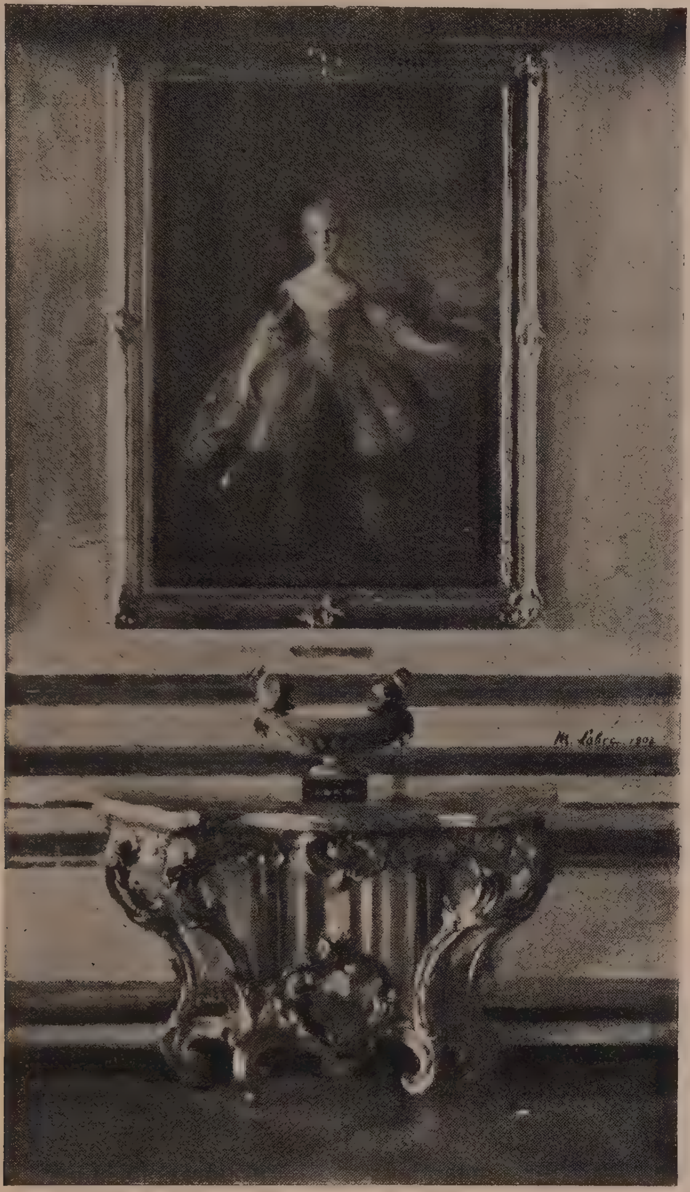
A. Besnard pinx.

PORTRAIT

(Salon de 1903. — Société Nationale des Beaux-Arts.)

IMP. H. DE BANOS.

musicien. Et je ne prétends certes pas que nos artistes doivent s'en-



UNE INFANTE (CHATEAU DE VERSAILLES), PAR M. MAURICE LOBRE
(Société Nationale des Beaux-Arts.)

combrer, comme ils ne font que trop, d'idées de littérateurs, de poètes ou de philosophes.

J'aime à rencontrer même, ici, comme un exemple encore, —

c'est Chardin qui m'y amène — de probes et sincères artistes qui ne s'embarrassent pas de chercher des sujets, mais les prennent devant eux, autour d'eux, chez eux, chez leurs amis, dans les grandes demeures du passé. Ils ne peuplent même pas toujours leurs tableaux de figures humaines. Ils se contentent d'éveiller en nous de bonnes et belles associations d'idées. M. Moreau-Nélaton, tendre et mélancolique coloriste, nous promène parfois dans des chambres d'enfants désertes,

LA TABLE, PAR M. LE SIDANER

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

parmi les petits lits et les jouets répandus sur les tapis. M. Le Sidaner, dans une couleur toujours brumeuse et légère, met le couvert sur une nappe blanche, dans un jardin, un soir d'été. M. Lobre, habile et ingénieux évocateur des royautés d'autrefois, fait resplendir les marbres, les cristaux et les dorures de Versailles en leur grandiose et taciturne splendeur : je n'oublierai pas la petite *Infante* en robe bleue, dans son cadre doré, au-dessus d'une gracieuse console. Enfin, c'est M. Walter Gay, ce charmeur, peintre au pinceau libre et doux, poète des vieilles maisons françaises, des intérieurs des châteaux d'autrefois. Il sait jeter, par les fenêtres ouvertes, un regard sur les parterres, les statues et les canaux. Mais il goûte surtout l'intimité des demeures : un lit, une cheminée, une chaise, tout

ce qui encadre notre vie au point d'en faire partie, tout ce qui fait cette demeure, ce chez soi, cette maison qui, pour me servir à rebours de l'image d'Hugo, me regarde et me connaît bien.

Il est, dans toute digne œuvre d'art, un autre sens que celui qu'elle semblait exprimer au premier abord, un mystère qui se cache

LE BALCON (CHATEAU DE COURANCES), PAR M. WALTER GAY.

(Société Nationale des Beaux-Arts.)

et se révèle seulement à qui sait voir, quelque chose que le spectateur y découvre, — je n'ai pas dit : y ajoute, car tout ce qui sort d'une œuvre d'art y était implicitement contenu à l'insu même parfois du peintre. Et si mon idée du mystère vous effraie, vous serez sans doute rassurés de la trouver toute pareille, dans ce maître parfait de nos clairs esprits français du XVIIe siècle : le classique, le trop oublié Bouhours. J'aime à vous laisser sous le charme de cette belle citation :

« Ce petit mystère, dit-il, est comme l'âme de la délicatesse des

pensées, en sorte que celles qui n'ont rien de mystérieux ne tons pas délicates proprement... D'où l'on peut conclure que la délicatesse ajoute je ne sais quoi au sublime et à l'agréable, et que les pensées qui ne sont que nobles ou jolies ressemblent en quelque façon à ces héroïnes ou à ces bergères de roman qui n'ont sur le visage ni masque ni crêpe. »

Bouhours s'arrête là et ajoute : « Je ne sais si vous m'entendez; je ne m'entends presque pas moi-même, et je crains à tout moment de me perdre dans mes réflexions! »

Et moi donc! Je le crains si fort que je remets prudemment à un mois la suite de ce raisonnement.

HENRY COCHIN

(*La suite prochainement.*)

VICTOR HUGO ARTISTE

(PREMIER ARTICLE)

LE DESSINATEUR

Paris va posséder un nouveau musée : la « Maison de Victor Hugo ». L'idée, le nom, la création de ce musée, appartiennent à M. Paul Meurice. Une école enfantine s'était nichée dans la maison où le poète a le plus longtemps travaillé, de 1832 à 1848 : c'est l'hôtel de la place Royale, que Victor Hugo avait choisi, parce que son imagination reconnaissait dans la haute façade de briques roses les fenêtres mêmes d'où Marion Delorme avait assisté aux duels des raffinés. M. Paul Meurice demanda cette maison à la Ville, qui en était devenue propriétaire, pour la rendre à Victor Hugo et à la France. L'école fut déplacée ; les réparations nécessaires furent exécutées avec quelque lenteur. Quant aux souvenirs qui devaient meubler les deux étages pour la grande ombre qui revenait hanter la maison, l'ami fidèle donnait tous ceux qu'il avait pieusement recueillis. Pour remplir le musée dont il était le créateur, M. Meurice vida son hôtel de la rue Fortuny, tout plein de Victor Hugo. Sur son initiative, la famille du poète, représentée par M. Lockroy, transféra dans la mai-

son où le jeune romantique s'était établi à trente ans les reliques conservées dans l'hôtel, entouré de jardins, d'où le cortège triomphal de l'aïeul était parti pour l'Arc de triomphe et pour le Panthéon. Un autre héritier de Victor Hugo, M. Louis Koch[1], neveu de Mme Drouet, céda tout le legs qu'il tenait de celle qui fut la compagne élue du poète, avant et après la mort de Mme Victor Hugo; M. Paul Beuve offrit son amusante collection de Victor Hugo en images populaires, en boîtes d'allumettes et en têtes de pipes. Tout est prêt, et la maison de la place Royale (aujourd'hui place des Vosges) a reçu ses premiers pèlerins.

A côté de la chambre mortuaire, reconstituée par des mains filiales, toutes les chambres sont tapissées de curiosités parlantes : éditions rares et contrefaçons introuvables, affiches de spectacle, costumes des acteurs, brochures de parodies, charges du maître et de ses héros; — ces coulisses bariolées de l'histoire littéraire, cette figuration des feuilletonnistes et des caricaturistes évoque autour des œuvres acquises à l'histoire le bruit des sifflets et des bravos qui depuis longtemps ont fait silence. Parmi les daguerréotypes et les photographies, les tableautins et les gravures, apparaissent, au second étage de la Maison, une foule d'œuvres de Victor Hugo qui ne sont pas des livres. Aux murs et sous les vitrines, des suites de dessins de tout format, sur tout papier, depuis le croquis minuscule jusqu'au lavis large et profond comme une toile patinée par le temps, sont signés des initiales magistrales *V. H.*, ou de tout le nom épique : *Victor Hugo*. Près des cadres se dressent des meubles de forme insolite et de couleur bruyante, des panneaux de vieux chêne sculpté et des planches de sapin laquées de grosse peinture, avec des silhouettes exotiques et d'étranges guirlandes gravées d'une main pesante et forte : le tout assemblé avec une fantaisie insolente et signé parfois au couteau des mêmes initiales que les dessins. Feuillets de papier noirci et pièces de bois travaillé ne sont pas de simples objets d'écritoire et de mobilier bons pour amuser les curieux. Tel dessin et tel meuble est une création d'artiste, digne d'être citée à côté des tableaux qu'a peints avec sa plume d'écrivain l'homme qui a donné au vers français une sonorité plastique.

La maison de la place Royale révélera au public le Victor Hugo des dessins et des meubles, que peu de familiers ou de chercheurs connaissaient autrement que par des légendes[2]. Ce Victor Hugo

1. M. Louis Koch a été nommé conservatenr de la Maison de Victor Hugo.

2. Après les pages magnifiques de Théophile Gautier, écrites en 1838 et en 1863, et qui seront citées plus loin, le seul essai de quelque importance qui ait été

inédit, inattendu et inachevé, doit éveiller l'attention des historiens de la littérature et de l'art. Aussi bien les pièces qui sont exposées au musée Victor Hugo, et dont beaucoup sont datées, se prêtent-elles à une étude rigoureuse; dès maintenant il est permis d'analyser l'œuvre de Victor Hugo artiste comme celle d'un maître ancien; il est possible d'y former des séries, d'y définir des « manières », en un

VISION D'ORIENT, DESSIN PAR VICTOR HUGO (1837)

(Maison de Victor Hugo.)

mot, de suivre les étapes du poète dans sa carrière de dessinateur et de décorateur.

consacré aux dessins de Victor Hugo parut dans l'*Art* en 1875, sous la signature de Philippe Burty : il a été réimprimé dans le volume intitulé *Maîtres et Petits Maîtres* (1877). Une première exposition des dessins du maître, tirés des collections Meurice, Vacquerie, Burty, Koch, et de la collection de M. Georges-Victor Hugo, a été ouverte en 1888 à la galerie Georges Petit. Le catalogue de cette collection avait pour préface un article d'Albert Wolff, paru le 3 mai dans le *Figaro*. En 1892, M. Octave Uzanne a écrit, à propos des dessins de Victor Hugo, quelques pages aimables et savantes dans la revue *L'Art et l'Idée* ; il a lui-même reproduit son article, avec quelques additions, dans le numéro de la *Vie illustrée* du mois de mars 1902, publié à l'occasion du centenaire de la naissance du poète. Les articles de M. Uzanne sont illustrés de similis et d'une héliogravure; l'article de Burty était accompagné de quelques gravures sur bois de Méaulle; des gravures du même artiste, d'après les dessins du poète, figurent dans plusieurs volumes de l'édition illustrée de Victor Hugo; ces gravures sont réparties sans aucune suite chronologique et semées dans le texte à peu près au hasard.

I

Les premiers dessins de Victor Hugo sont des caricatures. Vers 1825, l'auteur des *Odes* s'amusait à tracer au beau milieu d'un papier le contour d'un œuf sur lequel « un angle aigu et deux crochets font office d'un nez, d'un œil et d'une bouche »; la pointe de l'œuf s'enfonce dans une vaste cravate, plissée sur une boule qui est un ventre; le tout représentait *L'Homme moral*, ce sujet respectueux du roi de la Sainte-Alliance, dont l'importante rondeur éveille, pour Burty, l'image « d'un serin chauve qui digère son millet ». La même cravate, sur un autre papier, sert de piédestal à un *M. Royer-Collard*, qui avance en carré son menton doctrinaire. Les dons de physionomiste qui éclatent dans ces charges volantes, Victor Hugo aurait pu les préciser par les plus simples études à tête reposée. Il trouvait à son foyer même un professeur de dessin correct : Mme Victor Hugo avait un talent d'amateur aussi délicat que distingué. Dans une lettre de 1836, un familier de la maison de la place Royale raconte qu'il trouvait la vicomtesse Hugo, comme on l'appelait, « toujours enfouie dans son dessin ». La femme du poète a laissé de charmants portraits de famille, soigneusement finis à la mine de plomb : quelques jours avant l'accident tragique de Villequier, elle avait fixé sur deux pages d'album les traits de sa fille Léopoldine, toute radieuse de son nouveau bonheur, et ceux de Charles Vacquerie, ce jeune homme aux yeux clairs et au front grave, qui voulut suivre sa femme dans les eaux mortelles du fleuve.

Le poète n'apprit rien de ce que savait cette artiste timide et cette âme résignée dont il fit le « témoin de sa vie », mais non le compagnon. D'ailleurs, dessinateur ou dramaturge, Victor Hugo n'avait pas la curiosité du portrait. Les antithèses, les discours et les métaphores qui composent la suite magnifique des rôles qu'il a écrits ne se précisent pas devant ses yeux en un profil distinct. Les personnages de ses drames gardent pour l'auteur le visage que leur a prêté l'acteur.

Entre tous les noms sonores que Victor Hugo a distribués à ses grands seigneurs, à ses manants, à ses esclaves, un seul a tenté sa plume de dessinateur : c'est un comparse muet, l'ami de don César de Bazan, qui reste dans la coulisse, attablé devant son cabaret d'honneur; c'est le seigneur *Goulatromba*. Ce fantoche reparaît jus-

qu'à trois fois dans le nombre des dessins de Victor Hugo[1]. De l'Espagne picaresque, du bandit galant homme, il n'a que les haillons et la rapière; sa tête, énorme comme son nom et toute en mandibules, a fait du spadassin un ogre de féerie. Parfois un nom créé par le poète pour un héros de ses gigantesques romans est écrit sous un profil en zig-zag. L'un de ces profils est *Gavroche* : ses cheveux sont un buisson ardent; sa bouche ouverte, jusqu'aux oreilles, est un gouffre : certes les pavés de Paris ne reconnaîtraient pas le rire de leur gamin dans ce rictus plus formidable que la monstruosité de Gwymplaine.

Ainsi toute figure humaine se trouve déformée, et par la maladresse de la main et par les excès de l'imagination. Les êtres dont Victor Hugo a esquissé d'un trait les faces grimaçantes ont l'air d'être descendus de quelque autre planète. Il a réellement cherché, pendant quelques jours au moins, des silhouettes de vivants hors de l'atmosphère terrestre. Un petit carnet vert, qui porte la date de 1856, cache entre ses feuillets des formes mystérieuses, qui ont les contours tremblés et les promontoires cornus d'un continent déchiqueté, sur un croquis de géographe. Ces êtres amorphes sont — quelques légendes l'indiquent — des habitants de Sirius.

Au moment où Victor Hugo évoquait du bout de sa plume les fantômes du monde astral, il était en proie, depuis plus de deux ans, à la folie des tables tournantes. Il entretenait des dialogues avec les « esprits ». Un guéridon lui dictait des vers. Dans une note marginale du manuscrit de la *Légende des Siècles*, Victor Hugo parle de ces strophes sorties du mystère : il proteste très sérieusement qu'il n'a pas voulu les mêler à ses œuvres, et qu'il les « a laissées à l'Inconnu qui en était l'auteur[2] ». Un jour, il a matérialisé sur le papier quelques-uns des esprits qui frappaient sur le plancher de Marine-Terrace. Ces traînées d'encre sont de vrais dessins « médiumniques », bien plus pesants, mais non moins curieux que les décors de féerie en pattes de mouche — la *Maison de Bernard Palissy*, la *Maison de Zoroastre* — que Victorien Sardou, « sujet » exceptionnel des manifestations spirites, avait commencé de dessiner précisément en 1855[3].

Dans l'année où Victor Hugo traçait au hasard les profils des

1. Deux de ces dessins font partie de la précieuse collection romantique de M. Pierre Lefèvre, héritier d'Auguste Vacquerie et son successeur à la direction du *Rappel*.

2. Sur le spiritisme dans la maison de Jersey, entre 1854 et 1856, M. Biré a réuni les plus curieux témoignages (*Victor Hugo après 1852*, p. 75-77).

3. Comte Robert de Montesquiou, *Roseaux pensants*, p. 98 et suiv.

habitants de Sirius, il remplissait un second carnet d'une suite de charges, dont plusieurs font allusion à la politique du jour. L'indigène de quelque étoile qui, sur l'un des carnets, regarde « au haut de la falaise de l'astre une jolie femme du pays », est à peine moins monstrueux que le « bonapartiste » qui, sur l'autre carnet, « fait l'œil à l'impératrice ». Les hommes que Victor Hugo continuera de dessiner jusqu'aux dernières années de sa vie seront toujours des êtres impossibles. A Paris, vers 1875, il se divertit à griffonner sur trois feuilles de papier écolier, que M. Lockroy a encadrées, toute une suite de têtes de massacre, dont il fit les acteurs d'un petit drame anticlérical dans le goût de l'*Ane* ou du *Pape*, et que l'on pourrait appeler *La Sorcière*[1]. Les profils grimaçants des juges et des assistants, les silhouettes des diables, présentés comme pièces à conviction, la victime elle-même, petite Esmeralda, dont les traits angéliques ont été vieillis par six mois de cachot et de torture, sont puérils dans leur énormité, comme les contes en images que le grand-père griffonnait pour Georges et pour Jeanne.

Les êtres que Victor Hugo s'amusait à créer en quelques coups de plume ne deviennent vivants et puissants que s'ils n'ont plus rien d'humain. Le poète « voit » plus distinctement les végétaux ou les animaux que les hommes. Le coq géant, le champignon colossal qui couvrent deux grandes feuilles sont plus réels qu'aucune des « têtes d'expression » qui grimacent et qui hurlent. L'araignée qui, vue d'en bas, étend la grille de ses fils noirs devant le ciel bleu est une bête terrible, comme les guivres des gargouilles sculptées pour les cathédrales. L'oiseau bleu, fait d'un peu d'outremer étalé et écrasé, a la mystérieuse magnificence d'un émail d'Orient craquelé par le feu. Quand la forme animale se marie à la forme humaine, le monstre n'est pas toujours grotesque : il devient parfois étonnant et effrayant. Les *Diables de la mer*, avec leur torse écailleux et leur gueule de poisson vorace ; la *Nuit*, petite vieille bossue qui a pour jambes de courtes échasses et dont le visage se hérisse d'affreux pédoncules, sont vraiment des puissances infernales.

II

Victor Hugo, qui n'essaya jamais de reproduire ou d'imaginer sérieusement les traits d'un visage humain, s'était exercé pendant plusieurs années à regarder et à copier des monuments et des paysages.

1. Burty, *Maîtres et Petits Maîtres.*

Il fut des premiers, avec Charles Nodier, à chercher le moyen âge dans son art mutilé ou dédaigné. En 1825, le poète de vingt-deux ans revint d'un premier voyage en Suisse et en Bourgogne, outré des actes de vandalisme dont il avait été le témoin : dans un article chaleureux de la *Muse française,* il déclara la « guerre aux démolisseurs ». Ce plaidoyer pour les cathédrales fut repris dans un livre qui ressuscitait le passé autour d'un édifice toujours debout et vivant.

Le succès de *Notre-Dame de Paris* donna, suivant le mot de

VARIATIONS SUR LES ARCHITECTURES DE L'ORIENT
DESSIN PAR VICTOR HUGO (1837)
(Maison de Victor Hugo.)

Théophile Gautier, « une impulsion lyrique » aux études d'archéologie française; il attira en même temps l'attention des pouvoirs publics sur le patrimoine artistique de la France, dilapidé par la cupidité et l'incurie. Dès 1825, Victor Hugo avait demandé une loi pour la défense des monuments; au lendemain de la publication de *Notre-Dame de Paris,* en 1831, la question fut portée à la Chambre des députés; en 1834, l'initiative prise par le poète aboutit à une création qui fait date : celle de la Commission des Monuments historiques.

Avant l'organisation d'un service dont il n'eut pas à faire partie,

Victor Hugo voyagea en tous sens à la recherche des édifices et des ruines du moyen âge, comme eût fait un inspecteur officiel. Ces voyages qu'il entreprit souvent seul ont été racontés par lui dans les lettres qu'il envoyait à sa femme et à son ami le peintre Louis Boulanger. Il visita la Bretagne en 1834, la Normandie en 1835; la Belgique, une première fois, en 1837; la Bourgogne et la Provence en 1839. Ses lettres les plus tendres et les plus familières sont toutes remplies d'observations archéologiques et de descriptions d'architecture.

Pour mieux regarder, il dessinait. A partir de 1834, et peut-être plus tôt, des croquis montrent leurs silhouettes menues dans les marges du papier à lettre. Après avoir décrit à son Adèle le Château-Gaillard, « immense faisceau de tours ruinées qui domine quatre méandres de la Seine », Victor Hugo ajoute : « Je l'ai dessiné. » De Provins, il écrit : « J'ai dessiné le donjon, et je te le montrerai. » Quelques-unes de ces premières études se sont conservées, entre autre un beffroi de Douai, copié à la mine de plomb, « le 14 août 1837, à une heure de l'après-midi », avec une spirituelle minutie, qui fait penser aux relevés que Prosper Mérimée rapportait de ses tournées d'inspection.

Victor Hugo dessinera d'après nature avec la même attention et la même sagesse jusque pendant le voyage d'Espagne qu'il entreprit en 1843. Mais, tandis qu'il réunit des croquis documentaires, les monuments du passé se montrent à lui hors de leur milieu moderne et sous des lumières tragiques. La petite cathédrale datée de 1838 reproduite en tête de ce travail — une variante de la cathédrale de Reims — se dresse au-dessus de quelques maisons basses; vers ses tours s'avancent pesamment les pointes noires d'un énorme nuage.

Le visionnaire s'empare déjà des documents réunis par l'archéologue. Avant 1840, Victor Hugo a construit sur le papier une cathédrale à la plume, qu'il a laissée inachevée. La façade, restée en blanc, est surmontée de deux clochers avec leurs flèches. Les styles et les époques se mêlent, sans souci de la vraisemblance historique : les fenêtres austères du XII^{e} siècle s'ouvrent au-dessus des dentelles du XV^{e} et des accolades flamboyantes. Ce moyen âge de décor est complété par un Orient de fantaisie. En 1837, Victor Hugo a dessiné avec une finesse précieuse des paysages qui ne sont ni de l'Inde, ni de la Chine, et dans lesquels s'élèvent côte à côte une mosquée, un minaret, un tombeau de Bégum, un *stoupa* bouddhique au fronton couvert de caractères chinois. Le groupement de ces monuments n'a pu se faire qu'au pays des rêves; mais chacun de leurs morceaux

est un souvenir d'édifices réels. Victor Hugo, qui n'a pas vu l'Orient, a certainement feuilleté des albums anglais de monuments orientaux : avec ces documents, il a fait son Orient, comme avec ses croquis et sa mémoire de touriste il a fait sa cathédrale composite.

Les monuments ne faisaient point oublier la nature au poète. Ce fureteur du passé était un infatigable promeneur. En voyage, il se levait avec l'aube et ne craignait pas les retours par les chemins sombres : « Pensif et mystérieux rôdeur, il aime à surprendre la nature dans l'abandon de ses attitudes secrètes... Il erre à travers les prairies lorsque sur les rougeurs du soir les files des peupliers font

LES REMPARTS DE LUCERNE, DESSIN PAR VICTOR HUGO (1839)

(Maison de Victor Hugo.)

des silhouettes étranges et ressemblent à des processions de fantômes, et le matin, quand le frisson de l'aube fait grelotter le vieil orme convulsif au bord d'une route baignée d'ombre. Un passant rêveur a remarqué ce tremblement noir sur les blancheurs livides de l'aurore, et vous le retrouverez dans une strophe ou dans un dessin ».

En écrivant ces lignes, Théophile Gautier avait sous les yeux de tout petits paysages dessinés par Victor Hugo entre sa trentième et sa quarantième année. Ce sont, pour la plupart, des coins de France, vus au crépuscule et notés à la chandelle de l'auberge sur le papier bleuté des lettres familiales : ces miniatures à la plume détaillent la silhouette d'un arbre avec le soin que mettait alors le voyageur à suivre sur sa feuille les dentelures d'une flèche de cathédrale ; mais

la lumière de lune qui enveloppe ces traits menus et ces petites taches d'encre répand sur un rectangle de papier large comme deux doigts la limpidité paisible et le silencieux mystère des beaux soirs.

Les amis du poète goûtaient déjà la saveur de ces petites études; « assez semblables à des eaux-fortes, d'un caprice et d'un ragoût à surprendre les artistes eux-mêmes ». Dans l'*Album cosmopolite* publié en 1838 par le collectionneur Alexandre Vattemare, Victor Hugo est représenté, non par un autographe, mais par un dessin. C'est une vue de l'hôtel de ville de Liéres, en Belgique, datée du 12 août 1837. Ce dessin était traduit en lithographie par André Durand et présenté par la prose de Gautier : le peintre-poète reconnaissait dans son ami un poète-peintre, « que ne désavoueraient pas pour frère Louis Boulanger, Casimir Roqueplan et Paul Huet ».

III

Dans ses premiers voyages de France et de Belgique, Victor Hugo avait décrit avec le même enthousiasme les façades de cathédrales et les ruines de châteaux-forts. Après *Notre-Dame de Paris,* dont le sujet central était une église, il forma le dessein d'écrire pour l'éditeur Renduel un nouveau roman qui devait avoir pour héroïne l'une des tours du château de Bourbon-l'Archambault, la Quiquengrogne. « Ce roman, écrivait-il dès 1832, est destiné à compléter mes vues sur l'art du moyen âge : « Notre-Dame », c'est la cathédrale; la « Quiquengrogne », ce sera le donjon. »

Le poète n'a pas écrit le livre promis; mais il l'a remplacé largement par des récits de voyage, par un drame et par une longue série de dessins.

En 1838, il visita à pied les bords du Rhin et leurs tours de rochers toutes hérissées de ruines belliqueuses. L'année suivante, il parcourut la Suisse allemande. Désormais, dans son imagination d'artiste, l'église est remplacée par le château, et la prairie bordée d'arbres par les escarpements des montagnes. Pendant ces deux années de voyage à l'étranger, les dessins grandissent; ils couvrent des pages d'album. Victor Hugo écrit à sa femme : « Quand le paysage qui emplit ma croisée en vaut la peine, j'en fais un croquis, et je te l'envoie. » Une vue du lac de Lucerne, avec les remparts de bois sur pilotis qui barrent la nappe d'eau moirée, est dédiée à Léopoldine

Hugo, devenue une grande jeune fille : « Ce que je vois de ma fenêtre, pour ma Didine. » Victor Hugo dessine avec passion tout ce qu'il rencontre d'ancien. Beaucoup de croquis sont à la mine de

UNE MAISON DE BACHARACH, DESSIN PAR VICTOR HUGO

(Maison de Victor Hugo.)

plomb ; le trait devient plus gros et le modelé plus enveloppant que dans les premiers dessins d'architecture. Victor Hugo excelle à saisir, en l'exagérant déjà, la physionomie des vieilles façades tout ensemble déjetées et hérissées.

Il revenait en France avec un bagage compact de croquis et de notes. Dans sa chambre de la place Royale, sa fantaisie travailla sur

ses souvenirs. Il enveloppa d'ombre son dessin de la « Tour des Souris », solitaire et menaçante, au milieu du large Rhin; son lavis, zébré de larges hachures et frotté d'encre avec le doigt, est daté de 1840; il a donc été fait à Paris. Les lettres d'Allemagne, revues à portée d'une bibliothèque, formèrent le livre du *Rhin*, où l'auteur, comme il le dit lui-même, « donne carrière à tous ses instincts d'antiquaire ». La correspondance du poète avec sa femme se présente au public toute gonflée de soixante-deux dates et de quatre cent quatre-vingts noms propres, choisis parmi les plus rébarbatifs. Hugo ne se contenta point de décrire les châteaux du Rhin et de narrer les légendes qui avaient fleuri dans leur manteau de lierre; il voulut ressusciter leurs habitants redoutables. Des burgs il fit sortir les *Burgraves*. Ce mélodrame héroïque eut, en 1843, une chute retentissante, dont la date fait époque dans la vie du poète et de l'artiste.

Un drame, pour Victor Hugo, c'était une symphonie de mots, une thèse et un décor. La physionomie vivante des personnages dont il faisait les porte-voix de son lyrisme l'intéressait moins que leurs costumes, dessinés d'ordinaire par Louis Boulanger[1], et que les appartements historiques danss lequels ils déclamaient et mouraient. Une fois, tout au moins — c'était pendant la répétition générale de *Lucrèce Borgia*, — il mit d'autorité la main à la large brosse du peintre de décors. Le seul dessin de Victor Hugo qui représente une scène d'un de ses drames n'est que la maquette ou le souvenir d'un décor pour le dernier acte du drame *Le Roi s'amuse*.

La chute des *Burgraves* brisa la carrière du dramaturge. Victor Hugo se jura de ne plus rien donner à la scène, et se tint parole. Mais il fallait trouver un aliment nouveau à l'activité qu'il avait déployée, pendant quinze années, dans la vie ardente de l'écrivain de théâtre. Le drame, mûri et grandi dans le silence, devint épopée : Magnus entra dans l'armure vide, et s'appela Eviradnus. Quant au décor, qui ne pouvait plus être dressé sur les planches, il se déploya dans des dessins grands et vigoureux comme des tableaux de maître.

Deux ou trois de ces dessins forment un groupe solennel, au milieu de la carrière de Victor Hugo. C'est d'abord le *Burg à la Croix*, l'œuvre la plus imposante que M. Meurice ait donnée au nouveau musée. Victor Hugo composa un cadre pour ce dessin en

1. Les aquarelles de costumes pour *Lucrèce Borgia* sont de Gavarni; on les verra dans la Maison de Victor Hugo.

PARIS VU DE LA MAISON HABITÉE PAR VICTOR HUGO, RUE DE LA TOUR D'AUVERGNE (1848-1854)
DESSIN PAR VICTOR HUGO

(Musée Carnavalet.)

IMP. H. DE BANOS

1870-1871, pendant les mois du siège qu'il passa à Paris, en revenant de l'exil, dans la maison de son ami ; mais le dessin lui-même est de 1850 ; M. Meurice l'acquit à la vente qui suivit, en 1852, la proscription. Le dessin, sans le cadre, mesure 1^{m}25 sur 1^{m}70. Une croix illuminée découpe ses grands bras sur une masse de murailles toute hérissée de pointes éclatantes ou sombres ; une moitié de la forteresse est blanchie par une aube mystérieuse ; l'autre plonge dans des profondeurs obscures. Les tours se perdent dans les ombres du ciel et sortent d'une eau qui semble noire de crimes.

Ce burg, apparu dans un drame de tempête et de nuit, est encore

LA « TOUR DES SOURIS », SUR LE RHIN
DESSIN PAR VICTOR HUGO (1840)
(Maison de Victor Hugo.)

un souvenir des forteresses rhénanes. Mais Paris offrait, lui aussi, des thèmes aux spectacles formidables que Victor Hugo se donnait sur de grandes feuilles couvertes d'encre. Après la Révolution de 1848, le poète avait quitté la place Royale pour s'installer au numéro 37 de la rue de La Tour-d'Auvergne. Il se fit aménager une petite chambre sous le toit, où il travaillait seul. Paris s'étendait largement devant ses regards. Victor Hugo se mit à dessiner l'immense ville telle qu'il l'apercevait dans les premières ombres de la nuit. Il fit de cette vue, entre 1848 et 1851, un grand dessin qu'il donna à Auguste Vacquerie, et que les héritiers de ce dernier

ont remis au musée Carnavalet[1]. Au premier plan, des terrains vagues et des chantiers, baignés par une lune blafarde; puis deux grands murs de maisons noires, entre lesquelles un intervalle reste béant; et, au-delà de cette écluse entr'ouverte, le flot dentelé des maisons, dont la crête paraît trembler dans la nuit; au-dessus de cette mer phosphorescente, qui luit sous le ciel sombre, se dressent au loin, comme des mâts, les tours de Notre-Dame et la coupole du Panthéon. La vision de Paris nocturne hantait Victor Hugo; dans un dessin plus petit, il l'a comme transfigurée. Paris est devenu la Ville, la Rome des temps modernes, *Urbs*. Son immensité est dominée par les monuments de trois âges : l'Arc de triomphe s'est joint à Notre-Dame et au Panthéon; Napoléon s'est levé entre la grandeur religieuse du moyen âge et l'espérance des libertés modernes.

A cette période féconde se rattachent encore d'autres œuvres entre autres un superbe dessin provenant de la succession de M^{me} Drouet : trois arbres frêles et gigantesques découpés en noir par la lune, et, au loin, la silhouette d'un château français de la Renaissance, tout noir et mort.

La technique de ces tableaux sombres est aussi mystérieuse que leur aspect. Vers 1850, Victor Hugo ne se contente plus de dessiner; il peint. L'encre est devenue pour lui comme une pâte, d'où la lumière doit se dégager.

Souvent l'artiste part d'une tache, qu'il étend, de manière à indiquer les grandes lignes, c'est-à-dire les grandes traînées d'ombre et de lumière[2]. Pour brasser l'encre et pour l'estomper, tout lui est un pinceau : la barbe de plume, le chiffon de papier ou l'allumette brûlée. Quand les formes se sont accusées, il les anime d'une sorte de couleur. Il travaillait, dit-on, à ces grands dessins le matin, quand on lui apportait son premier déjeuner : une averse de café noir jetée sur la feuille bronzait les noirs de tons chauds; la poussière du marc, en adhérant à la paroi des rochers ou des tours, imitait le grain des vieilles pierres; le soleil ocreux qui devait réchauffer les blancs était répandu par un glacis de café au lait. Ces outils primitifs et ces couleurs inattendues ont donné des effets dont l'intensité riva-

1. Ce dessin mesure 0^{m}65 sur 0^{m}42.

2. Quand Victor Hugo ne parvient pas à tirer une forme de la tache qu'il étale, parfois il essaie cependant de lui donner un sens. Sous l'une de ces taches, il écrit le vers :

« Aspect crépusculaire, obstrué, noir, hideux. »

lise avec les poussées du bitume et les reliefs des empâtements.

L'exécution de pareilles œuvres demandait du temps. En effet, la période qui s'étend de 1843 à 1851 est la moins remplie de toute la carrière du poète. Après le drame de Villequier, — 4 septembre 1843, — qui suit de près la chute des *Burgraves*, il n'écrit pendant plusieurs années que des vers dédiés à sa fille morte, et qui ne devaient être publiés qu'en 1856, dans le recueil des *Contemplations*.

UN CHATEAU DANS LE CLAIR DE LUNE, DESSIN PAR VICTOR HUGO (1850)
(Maison de Victor Hugo.)

Deux ans après le deuil qui l'avait réduit au silence, Hugo s'engagea dans la vie politique. Pair de France en 1845, membre de l'Assemblée constituante en 1848, il ne devint un combattant que dans l'Assemblée législative de 1849. Dans le silence du poète dramatique et du poète lyrique, le temps consacré à la préparation de discours d'apparat et à la direction occulte du journal *L'Événement* laissa à cette ardeur de création toujours bouillonnante des loisirs qui profitèrent au dessinateur.

IV

Quand Victor Hugo eut quitté Paris et qu'il eut repris à Jersey son travail de poète et de prosateur, pour le continuer à Guernesey avec une fécondité régulière, il continua de dessiner des burgs fantastiques et des châteaux en Espagne. Il s'essaya même parfois à mêler à son encre, à son café et à sa gouache quelques taches de vermillon ou de vert et quelques paillons d'or en feuille. Tel des dessins en noir et blanc qui sont datés de l'exil est encore un vrai tableau : témoin celui que Victor Hugo donna en 1857 à Auguste Vacquerie, et que possède M. Pierre Lefèvre : un donjon qui se détache sur la nuit, tel qu'un énorme iceberg.

Ces silhouettes de ruines étaient recherchées par les amis comme un autographe de poète et comme une fantaisie d'artiste. Victor Hugo fut libéral de ses dessins autant que de ses missives grandiloquentes. Au premier janvier il envoyait, en guise de souhait, un burg farouche et noir, avec son nom tracé par des lettres plus hautes que les tours. Parfois le proscrit faisait tenir à quelque initié un dessin à intentions politiques : c'est ainsi que Paul de Saint-Victor reçut le 1er janvier 1868, après Sadowa et le Mexique, un carton couvert de ruines fumantes et de cadavres nageant dans le sang rouge, avec les mots : « Organisation militaire ».

Un de ces dessins qui étaient des protestations fut destiné par Victor Hugo lui-même au public et donné à la gravure. C'était en 1859. Attentif à tous les cris de liberté qui parvenaient jusqu'à son île, que l'appel vînt d'Italie ou d'Amérique, il reçut une nouvelle qui l'agita profondément. John Brown, le patriote de Virginie qui avait pris en main la cause des esclaves nègres et les poussait à la révolte, venait d'être pris et jugé sommairement. L'apôtre devait être pendu le 2 décembre. Le crime annoncé pour le jour anniversaire des fusillades du coup d'État apparut à Victor Hugo dans toute son importance historique. Le poète, fort de son autorité papale, adressa aux États-Unis d'Amérique une lettre qui prophétisait la guerre de Sécession. En même temps, songeant à la potence préparée, il dessina plusieurs silhouettes de pendus, ombres funèbres plus noires que la nuit, et vers qui descend un rayon. Les légendes expliquent la mission des gibets transfigurés en croix : *Crux nova*; *Ecce*; *Pro Christo sicut Christus*.

Le plus sombre et le plus vigoureux de ces dessins fut remis par

Victor Hugo à son beau frère, le graveur Paul Chenay, qui exécuta en quelques jours une belle planche à la manière noire[1]. La légende qui fut gravée avait-elle été donnée par le poète ou par l'éditeur? Toujours est-il que le jour où le pendu de Victor Hugo fut exposé à l'étalage des libraires et des marchands de journaux, on lut sous le gibet les mots : *Deux Décembre*. Les épreuves furent aussitôt confisquées ou lacérées[2].

JOHN BROWN MARTYR, DESSIN PAR VICTOR HUGO
(Collection de M. Georges Victor-Hugo.)

Quelques mois plus tard, un changement de ministère fit lever l'interdiction ; la légende séditieuse fut effacée et le dessin fut mis en circulation. Victor Hugo, satisfait du succès qui avait été fait à son pendu, confia à Paul Chenay le soin de graver quelques autres de ses dessins, qu'il avait donnés à des amis. L'album parut en 1860, précédé de magnifiques pages de Théophile Gautier; il ne comprenait pas les pièces les plus importantes.

Cependant le séjour de Guernesey avait ouvert les yeux de l'artiste, comme l'âme du poète, à des impressions nouvelles. Au milieu de l'île, dont les rochers bretons sonnaient sous le bélier des vagues, Victor Hugo, du haut du belvédère vitré qui était sa chambre à coucher et son cabinet de travail, voyait s'étendre de toutes parts l'em-

1. Le dessin original, que nous reproduisons, appartient à M. Georges Victor-Hugo.
2. P. Chenay, *Victor Hugo à Guernesey*, 1902.

pire sans limites de la Majesté dont il était le prisonnier. La mer, avec sa musique d'orgue aux innombrables jeux et les formes fluides et changeantes de ses vagues, devint le thème ordinaire des poèmes et des dessins.

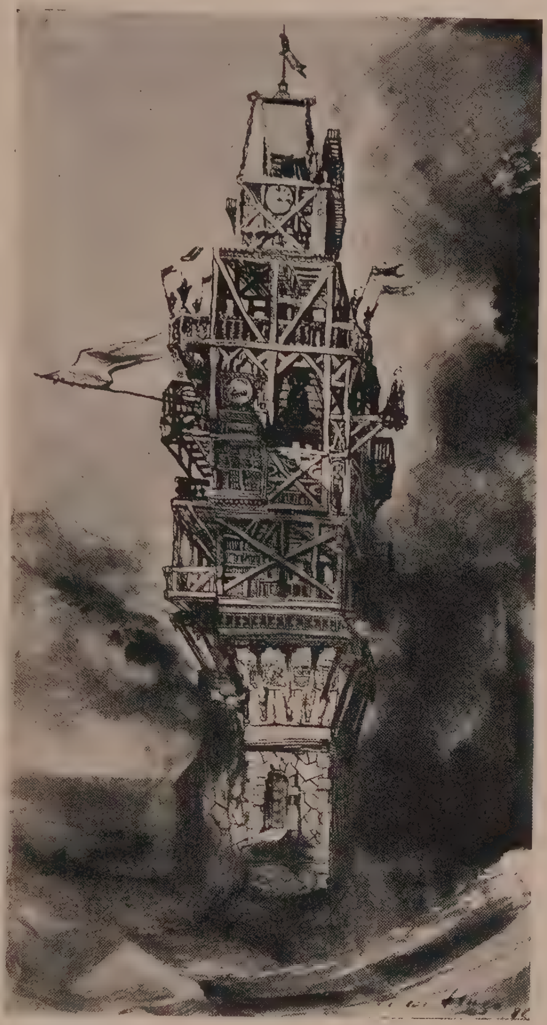
Tout en écrivant son épopée en prose des *Travailleurs de la Mer*, Victor Hugo la dessina. Dans le manuscrit original, qui est à la Bibliothèque Nationale, des feuillets tachés de lavis bizarres sont collés en regard des pages sillonnées par les lignes espacées de la grosse écriture. Le livre est tout entier dans ces dessins, avec le vieux Guernesey et les feux de ses maisons de pêcheurs, à l'abri de grosses tours noires, avec Mess Lethierry et sa barbe de triton, avec Déruchette et son ombrelle de demoiselle de la ville, avec les bouches énormes et béantes des envieux qui regardent le bateau-diable, avec les flots de fumée noire que *la Durande* vomit en battant les vagues de ses larges aubes, avec les Roches-Douvres, épouvantail apparu dans la brume. Quelques notes écrites au bas des dessins attestent que souvent l'image avait précédé la page[1]. Pour le poète, l'une était inséparable de l'autre. Il avait formé le projet de les réunir dans la publication, et d'être l'illustrateur de son texte[2]. Lui-même avait préparé pour les *Travailleurs de la Mer* un frontispice qui porte le titre et le nom de l'auteur en grandes lettres rouges au milieu des rochers et des vagues. Ce projet d'illustration ne fut réalisé que peu d'années avant la mort du poète. En 1882, pour le quatre-vingtième anniversaire de Victor Hugo, M. Meurice composa avec les dessins du poète, gravés par Méaulle, un album complet des *Travailleurs de la Mer*, qui fut tiré à petit nombre et distribué à des amis.

Pendant qu'il lançait sur le papier ces dessins, comme emportés par l'ivresse de l'air marin et le tournoiement des flots, Victor Hugo n'oubliait pas les burgs qu'il avait été revoir, en 1864, dans un second voyage aux bords du Rhin. Il imagina de réunir dans un même dessin la puissance tumultueuse de la mer et la grandeur des architectures anciennes; au milieu des flots, son imagination bâtit des tours marines du passé. En trois grands dessins, il se donna l'image des phares des Casquets et d'Eddystone, tels qu'ils

1. Au bas du dessin qui représente la « Durande » prise dans les mâchoires des Roches-Douvres (p. 212-187), Victor Hugo écrit : « Quand j'ai fait ce dessin, je n'avais pas encore pris le parti de faire arracher les mâts de la Durande par la tempête. V. H. »

2. Voir notamment la note de la page 223-197 du manuscrit.

avaient dû être, selon lui, au XVII^e siècle : l'un « simple vieux phare barbare, un bûcher flambant sous un treillis de fer en haut d'un rocher, une braise derrière une grille, une chevelure de flamme dans le vent » ; l'autre ondoyant au vent, avec ses girouettes et ses oriflammes, « comme une sorte de panache de la terre au bord de la mer ». Les dessins portent la date de 1866 ; le chapitre des phares de l'*Homme qui rit* a paru en 1869. Cette architecture « magnifique et extravagante » a été réalisée sur le papier avant d'être décrite.



LE PHARE D'EDDYSTONE AU XVII^e SIÈCLE
DESSIN PAR VICTOR HUGO (1866)
(Maison de Victor Hugo.)

Le dessin, plus prompt parfois que la prose ou le vers à traduire les rêves du poète, que l'exil avait livré tout entier à son génie, reçut la mission d'exprimer, avec l'audace des strophes les plus olympiennes, l'orgueil surhumain du proscrit. Le vaisseau, plus fort que les éléments déchaînés, devint pour Victor Hugo le symbole de sa propre vie. Après avoir dessiné par des taches hardies un navire qui tangue sur les lames de fond, laissant derrière lui une traînée de vapeur blanche, il écrit : « Au revers de ce carton, j'ai barbouillé ma propre destinée, un bateau battu par la tempête, au beau milieu du monstrueux Océan, à peu près désemparé, assailli par tous

les ouragans et par toutes les écumes, et n'ayant qu'un peu de fumée qu'on appelle la gloire, que le vent arrache, et qui est sa force. »

Une seconde fois, il a représenté le même navire; mais cette fois la fumée est noire, la vague est gigantesque et, au-dessus du gouffre qui se creuse dans la volute d'eau sombre, l'écume jaillit jusqu'au ciel. En bas, sur la nappe liquide, le poète a jeté, à côté de son nom, les deux mots : « Ma destinée »[1].

Il ne manquait à ces dessins lyriques, exécutés avec une furie superbe, qu'un métier plus savant et qu'une matière plus riche. Véritables estampes originales, ils avaient besoin, parfois, pour se présenter au public, qu'un graveur fît leur toilette. Victor Hugo franchit à Guernesey le dernier pas qui le séparait des artistes de profession; le dessinateur devint son propre graveur.

En 1863, le graveur Maxime Lalanne se présenta à Guernesey: il venait pour reproduire, en une douzaine d'eaux-fortes, les aspects les plus pittoresques de l'habitation du maître[2]. Victor Hugo hébergea l'artiste avec son affabilité de grand seigneur; il suivit le travail du graveur, et voulut manier lui-même la pointe. En quelques jours, il sut le nécessaire. Dans les rares loisirs que lui laissa pendant les années suivantes un travail de plume acharné, il reprit les outils du graveur. Le 1er janvier 1868, il mettait aux pieds de sa « dame », Juliette Drouet, qu'il avait logée près de lui à Guernesey, la première épreuve d'une eau-forte signée de son nom. Cette fois, les clairs et les ombres ne sont plus obtenus par des expédients : cette ville en ruine, dominée par les tours de ses églises; cet ouragan qui crève sur la colline abandonnée; ces pans de mur frappés par la lueur d'un éclair, tout cet « effet » brusque et hardi, est donné par le travail des hachures et la gradation ingénieuse des morsures.

Victor Hugo tenait dans sa main le secret des beaux noirs qui font relief comme sur le tissu d'un velours; il avait le moyen de multiplier ses créations d'artiste comme ses visions de poète. Tout à coup il s'arrêta. L'eau-forte trop belle resta unique. L'écrivain jeta la pointe qui menaçait de lui faire négliger sa plume. Il ne voulut pas mentir aux paroles que Gautier avait écrites quelques années plus tôt, en présentant les dessins de son illustre ami comme « un simple

1. Collection Pierre Lefèvre; gravé dans l'album des *Travailleurs de la Mer.*

2. Ces eaux-fortes, accompagnées d'un texte précis et coloré, ont formé un charmant petit livre intitulé : *Chez Victor Hugo, par un passant*, 1864, publication de la Société des Aquafortistes.

délassement » : « Ce n'est pas trop de tout un homme pour un art. »

Après avoir renoncé à graver, Victor Hugo ne cessa point de dessiner. Son dernier album est celui du voyage qu'il fit dans le Luxembourg, en 1871, quand le gouvernement belge l'eut chassé de Bruxelles, où il était revenu de Paris pour assister aux derniers moments de son fils Charles. Des dessins funèbres et bizarres sont les témoins de ces jours de colère et de deuil. Quelques souvenirs du siège de Paris, — un canon, une silhouette de mobile, — apparaissent à côté du paysage romantique de Vianden[1], des tours ébréchées du Falkenstein, parmi les campagnes battues par les rafales. En repassant par Thionville, Hugo dessine, avec une indignation de patriote, les ruines de la veille, faites par l'ennemi. Beaucoup de ces dessins sont lavés à l'encre violette. La plupart sont vus de nuit : la lune s'y montre d'ordinaire en face. Dans sa lueur les formes s'estompent et les rochers deviennent des nuages. Les dessins ont à la fois l'accent vigoureux et l'imprécision mystérieuse des derniers poèmes sociaux et cosmiques[2].

VILLE EN RUINE
EAU-FORTE PAR VICTOR HUGO
(Maison de Victor Hugo.)

1. Victor Hugo avait visité Vianden une première fois en 1870. Le 27 juillet de cette année, il dessinait une vue fantastique du château, qu'il envoyait avec cette dédicace : « A mon cher et vaillant Louis Koch ». C'est ce dessin que nous reproduisons p. 487.

2. Après 1871, le poète composa quelques dessins de ruines ou d'architecture pour une édition populaire de ses œuvres ; le plus dramatique est *La Tourgue*, la forteresse éventrée du roman de *Quatre-vingt-treize*.

V

L'œuvre dessiné par le poète-artiste, que le musée de la place des Vosges permet de suivre depuis 1825 jusqu'à 1875, doit prendre sa place dans l'histoire.

A vingt ans et à soixante-dix ans, Victor Hugo a tracé sur des feuilles volantes les mêmes caricatures, sans pénétrer jamais aux profondeurs de la pensée et de la vie humaine ; pour qui songe aux fortes œuvres d'un Daumier, il est permis de négliger ces « charges », qui n'ont été, pendant un demi-siècle, que des enfantillages de géant.

D'autres dessins, en grand nombre, méritent d'être étudiés comme des œuvres d'art. Les uns sont étroits comme un signet, d'autres larges comme une table ; ils représentent des paysages, des architectures, des marines. Pour dessiner ce qui n'avait pas figure d'homme, Victor Hugo avait acquis par des études sincères une science à peu près suffisante. Ses croquis des monuments et des paysages de France lui avaient composé un dictionnaire de formes, où sa fantaisie trouva des matériaux solides pour les constructions les plus imprévues ; ainsi, ses lectures de bénédictin lui fournirent le vocabulaire dont les mots disparates s'unirent sous sa plume pour bâtir des strophes d'une splendeur nouvelle. Gautier l'avait dit avec force : « Le talent de Victor Hugo, qu'il écrive ou qu'il dessine, a cela de particulier qu'il est à la fois exact et chimérique. Il rend l'aspect visible des choses avec une précision que nul n'a égalée, mais il en rend aussi l'aspect invisible au vulgaire. Derrière la réalité, il met le fantastique, comme l'ombre derrière le corps. »

Le fantastique, dans les dessins de Victor Hugo, est surtout l'œuvre de la lumière : les burgs, les arbres et les vagues prennent des formes mouvantes dans les lueurs du crépuscule ou sous les rayons de la lune. Ces thèmes de nocturnes, que Victor Hugo varia d'après ses souvenirs de voyage et ses rêves du moment, il ne les a pas inventés.

A propos des dessins du poète, Gautier a parlé de la « terreur architecturale de Piranèse ». En effet, le graveur vénitien dont Victor Hugo a plusieurs fois cité le nom avec la ferveur d'un disciple appartient au groupe des artistes du XVIII^{e} siècle qui furent des irréguliers et des chercheurs d'un art nouveau. Tout en collaborant à la dernière tentative d'une renaissance de l'antiquité par

VUE DE VIANDEN, DESSIN A LA PLUME PAR VICTOR HUGO (PAGE DE L'ALBUM DE VOYAGE, 1871)

(Maison Victor Hugo.)

IMP. H. DE BANOS

la science classique de ses gravures d'après l'antique, il cherchait dans les ruines des profondeurs d'ombre où semblaient se mouvoir les fantômes du passé. Cet artiste bouillant et bizarre fut populaire un demi-siècle après sa mort, parmi les novateurs. En 1836, Firmin-Didot édita son œuvre complet, qui formait vingt-neuf volumes. Piranèse eut un public dans la jeunesse qui applaudissait à *Notre-Dame de Paris*; il eut des imitateurs parmi les artistes qui rompaient le plus violemment avec la tradition gréco-romaine. Aquafortistes et

VUE DE VIANDEN, DESSIN PAR VICTOR HUGO
(Maison de Victor Hugo.)

lithographes dessinèrent les ruines du moyen âge dans la manière noire qu'il avait adoptée pour dessiner les ruines antiques.

Les premières gravures anglaises qui reproduisent des cathédrales; les estampes de Louis Boulanger, l'ami et le correspondant du poète; celles de Célestin Nanteuil, son compagnon de voyage à travers la vieille France[1], découpent les arceaux et les rosaces gothiques sur des ciels de minuit[2]. Le fantastique, aussi bien que le macabre, a fait partie intégrante du romantisme.

1. Le 19 août 1855, Victor Hugo envoyait de Marine-Terrace un dessin représentant un Port du moyen âge, avec cette dédicace : « A mon bon et cher Célestin Nanteuil; souvenir de nos promenades d'autrefois ».

2. La Maison de Victor Hugo contient deux gouaches fantastiques de Célestin Nanteuil, qui décoraient déjà l'appartement de la place Royale, quand le poète

Victor Hugo poète resta romantique jusqu'à l'âge d'un ancêtre, même après avoir été le père des Parnassiens; Victor Hugo dessinateur resta, à côté des peintres de Fontainebleau, des réalistes et des impressionnistes, un paysagiste fantastique. Les croquis et les lavis qu'il a exécutés en une heure ou en plusieurs mois, depuis 1840 jusqu'à 1875, sans oublier l'eau-forte de 1868, appartiennent, par la conception des sujets et la violence des effets, à la génération de 1830. Mais, replacé au milieu des graveurs et des vignettistes qui ont illustré sa *Notre-Dame*, Victor Hugo est le plus grand. Ses taches d'encre et de café restent les chefs-d'œuvre de la gravure romantique[1]. Le *Burg à la Croix*, la grande *Vue de Paris* contiennent, dans leurs profondeurs sombres, l'ébauche d'un Turner de la nuit.

Ce qui élève de telles œuvres au-dessus de bien des estampes de graveur et de bien des toiles de peintre, c'est la puissance de la création poétique dont elles sont l'une des expressions. Le mystère qui enveloppe ces ruines éventrées, ces troncs tordus, ces flots soulevés, le voyant l'adorait dans la nature. Il prêtait aux choses la vie qu'il n'a pas su donner aux hommes; il écoutait leur voix, plus mystérieuse et plus savante que celle des bouches humaines. Pour lui, les œuvres de l'humanité deviennent plus grandes lorsque, travaillées par le temps, « ce grand sculpteur », elles participent à la vie muette des arbres et des rochers. Il veut voir les monuments à l'heure où les vieux édifices abandonnés ne sont plus des façades, mais des « visages », et les bois et les prés aux moments où le paysage est « vaguement dessiné par des lueurs et par des ténèbres ». A tout ce qui ne vit point ou à tout ce qui est mort Victor Hugo demande, par ses dessins comme par ses vers, le secret que les savants ignorent :

Et je disais aux flots : « Flots qui grondez toujours! »
Je disais aux donjons croulant avec leurs tours :
« Tours où vit le passé, donjons que les années
« Mordent incessamment de leurs dents acharnées! »
Je disais à la nuit : « Nuit pleine de soleils! »
Je disais aux torrents, au fleuve, aux fruits vermeils,
A ces formes sans nom que la mort décompose,
Aux monts, aux champs, aux bois : « Savez-vous quelque chose? »

l'habita; l'une représente l'épisode de la Cour des Miracles dans *Notre-Dame de Paris*; elle est datée de 1835; l'autre met en scène, dans des lueurs d'orage, la *Ballade de Lénore*.

1. Parmi les gravures romantiques, celles qui ont la plus étroite ressemblance avec les grands dessins de Victor Hugo et la gravure de 1868 sont des vernis mous de Paul Huet, supérieurs aux lavis du poète et à son unique eau-forte par la technique, qui est digne de toute admiration, mais non, en vérité, par la force dramatique des ciels tourmentés et des grandes ombres.

UNE VUE DE VIANDEN, LA NUIT, DESSIN A LA PLUME PAR VICTOR HUGO, (PAGE DE L'ALBUM DE VOYAGE, 1871)

(Maison Victor Hugo.)

IMP. H. DE BANOS

Le jour où il écrivait cette adjuration solennelle, le poète semblait faire le dénombrement de ses dessins.

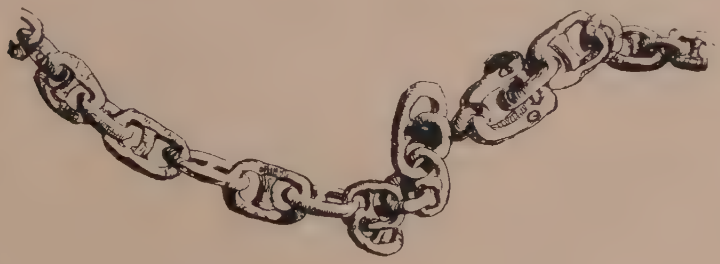
Le dessinateur ramène ainsi à l'écrivain ; il attire surtout parce qu'il peut aider à mieux connaître Victor Hugo tout entier. Un catalogue chronologique des dessins réunis dans la maison de la place des Vosges sera un document plus précieux pour l'histoire de la poésie française que pour celle de l'art français. Peut-être le précis de ce catalogue, tel qu'il vient d'être esquissé, aura-t-il inspiré des réflexions que je laisse à d'autres le soin de poursuivre. Je veux seulement montrer, par un simple rapprochement de dates, l'intérêt des résultats qui pourront être obtenus.

Victor Hugo reste le poète de l'ombre ; mais il ne l'a pas toujours été ; il l'est devenu dans une période de sa vie que l'on peut délimiter. En 1829, il écrit la pièce qui a pour titre : *Soleils couchants* ; en 1835, il publie les *Chants du Crépuscule* ; en 1840, *Les Rayons et les Ombres*. Les titres s'assombrissent, mais les poèmes restent colorés et clairs : la tristesse d'Olympio est consolée par une nature lumineuse. Dix ans se passent. Le poète, regardant la mer du haut de Marine-Terrace, écrit en 1853 cette strophe :

L'homme est brumeux ; le monde est noir ; le ciel est sombre ;
Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre,
Et nous, pâles, nous contemplons...

Rien, dans les vers à sa fille morte, écrits après 1843, dans ces vers d'où jaillit, sous le crêpe, toute une floraison de printemps, n'annonçait le débordement d'ondes noires qui va s'étendre toujours plus épais sur la seconde partie de l'œuvre du poète. Mais c'est vers 1850 que Victor Hugo a composé les grands tableaux sombres dont le plus étonnant est le *Burg à la Croix*. Au moment où il exécutait ce lavis profond, il avait à peu près cessé d'écrire des vers. Entre les poèmes lumineux et les poèmes sombres la transition est préparée, non point par des poèmes en pénombre, mais par des dessins faits de nuit et d'éclairs.

E. BERTAUX



LA VUE DE SIN-LE-NOBLE, PRÈS DOUAI[1]

PAR COROT

C'ÉTAIT au mois de juillet 1873. Corot avait soixante-dix-sept ans. On connaît le beau vieillard qu'il était et sa verte vigueur Tous les jours, debout à cinq heures et aussitôt à l'œuvre. A travers la rosée matinale, le voilà parti, et trois heures durant il s'applique à copier amoureusement la capricieuse arabesque des branches et à traduire la magie changeante des nuages. Il est à Douai, dans une famille à qui l'attachent vingt-cinq années d'amitié. Son hôte se nomme Alfred Robaut. C'est le gendre de Dutilleux, cet enthousiaste qui, dès 1847, a distingué le rayonnement du génie dans l'œuvre d'un artiste bien peu gâté par le succès et, gage suprême de son admiration, est venu d'Arras lui acheter ses tableaux, que les Parisiens regardaient encore le plus souvent avec dédain. Dutilleux n'est plus, et le temps est déjà loin où, dans la campagne artésienne, chaque année, à la belle saison, le modeste provincial, fier d'accueillir sous son toit son grand ami, plantait son chevalet à côté du sien et réchauffait son zèle au contact de cette ardente flamme. Mais ses enfants sont les pieux héritiers de ses sentiments. Au lendemain de la guerre et pendant les douloureuses semaines de mai 1871, ils ont eu le privilège de voir le cher vieillard accepter l'hospitalité à leur foyer et, depuis lors, celui-ci a repris volontiers l'habitude d'un petit séjour annuel dans le Nord. Quelle fête pour ceux qui l'accueillent ! Comme ils s'ingénient à lui rendre agréable cette villégiature ! Sa visite, cette année,

1. C'est le titre qu'il convient de restituer au tableau de la collection Thomy-Thiéry qu'on a appelé *La Route d'Arras.*

coïncidera avec la kermesse locale, la fameuse fête douaisienne de « Gayant », dont les réjouissances égaieront sa naïve bonhomie. Ah ! comme il rit de bon cœur ! Mais il rit d'autant plus fort qu'il a bien travaillé.

Il avait choisi un motif aux environs de la ville, dans le village de Sin-le-Noble, *Sin l' nob'*, comme on dit là-bas. Trois ou quatre chaumières à toit rouge au bord d'une route gazonnée dont les séparent une maigre rangée d'arbres et, au-dessus, quelques nuages mariant leur floconnement léger à l'azur de la voûte : voilà pour Corot la matière d'un chef-d'œuvre. Ce paysage banal est un poème de lumière et d'air. Tous les matins pendant cinq jours, comme un honnête ouvrier, le peintre reprenait sa tâche. L'incomparable magicien, évocateur des scènes idylliques, laissait en ces heures-là son imagination au logis. Fidèle à la rigoureuse méthode de ses jeunes années, il se contentait de laisser parler la nature, satisfait du rôle d'interprète consciencieux et véridique. Le tableau fut entièrement achevé sur place.

Toutefois, il n'était pas tout à fait tel que nous le voyons aujourd'hui. Lorsqu'il était plus jeune et moins habile, Corot se gardait de donner à l'atelier le moindre coup de pinceau sur les études qu'il rapportait de ses campagnes. Mais, avec l'âge, il transigea parfois avec ce principe. Souvent, c'était par complaisance pour un client qui se mêlait de donner son avis et de guider la main de l'artiste. Toujours est-il que le joli paysage douaisien fut remis un instant sur le chevalet à Paris et que l'artiste jeta alors sur le premier plan, pour le meubler dans sa partie gauche, cette grande branche cassée qui lui était familière et qu'on retrouve dans plus d'une de ses œuvres.

Entre temps, les amis de Douai avaient fêté le chef-d'œuvre. Corot, cédant aux instances de son hôte, avait promis de le réserver à M. Félix Robaut, son père ; puis, comme déjà à cette époque le fervent ami du maître assumait la tâche de devenir son historiographe, une lentille photographique avait été braquée par une main amie sur la toile encore fraîche. Le précieux cliché montre l'aspect de la peinture avant les retouches faites après coup. C'est un document très intéressant et éminemment suggestif. Sa place est marquée dans le catalogue raisonné dont la préparation a coûté à M. Alfred Robaut de longues années de travail et pour l'achèvement duquel il a bien voulu accepter ma collaboration[1].

1. Ce catalogue, en préparation chez l'éditeur Floury, comporte la reproduction par le dessin ou la photographie d'environ 2 500 œuvres de Corot.

Une anecdote lui servira de commentaire. M. Robaut se rappelle qu'un jour, tandis que son illustre ami travaillait au tableau en question, il s'en fut lui faire une petite visite avec son camarade M. Adrien Demont. Corot, content de sa matinée, était de joyeuse humeur. Tout en promenant son pinceau sur la toile, il parlait des divertissements de la kermesse et des fêtes promises pour l'après-midi. « Qu'est-ce qu'il y a donc au programme pour tantôt, Alfred? dit-il. — Tantôt? mais c'est le départ du ballon! — Ah! le ballon!

VUE DE SIN-LE-NOBLE, PRÈS DOUAI, PAR COROT
Photographie exécutée avant la retouche à l'atelier.

fameux! » Et aussitôt, voilà une brosse fantaisiste qui lance dans le ciel du tableau un ballon et sa nacelle, qui filent parmi les nuages. Les amis souriaient de la plaisanterie, qui, du même coup, mystifia les curieux attroupés autour du paysagiste. Les paysans, en revenant du marché, ouvraient de grands yeux et poussaient des cris d'étonnement. « Comment, on a donc changé l'heure du ballon? » Et les gens de se perdre en conjectures. Le bon Corot était dans la joie et s'amusait de sa farce involontaire. Mais, dans un ciel de Corot, l'atmosphère est trop aérienne pour qu'un ballon demeure longtemps en place. Le vent l'a emporté, et c'est à peine si un œil investigateur découvre à présent une faible trace de l'aérostat qui, un instant, a passé par là.

Corot pinx — Lopisgich sc.

VUE DE SIN-LE-NOBLE, PRÈS DOUAI

(Musée du Louvre)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Ch. Wittmann

Veut-on quelques détails pour compléter l'histoire de l'œuvre avant son entrée au musée? Disons d'abord que le tableau mesure $0^{m}60$ sur $0^{m}81$, qu'il est signé en bas, à gauche. Après son père, M. Alfred Robaut en a été le possesseur. Il a figuré à l'exposition posthume de Corot à l'École des Beaux-Arts sous le n° 98; à l'exposition rétrospective d'œuvres de maîtres modernes, organisée par M. Durand-Ruel dans ses galeries en 1878, sous le n° 98. M. Alfred Robaut l'a vendu un peu plus tard à MM. Tedesco. Il aurait passé ensuite par les collections de Knyff et Finet (de Bruxelles) avant d'entrer dans celle de M. Thomy-Thiéry, qui l'a, comme on sait, légué au Louvre.

Outre la photographie en premier état par Ch. Desavary dont j'ai parlé et que nous reproduisons, on peut citer, comme reproductions de l'œuvre, un cliché de Michelez, un de Braun, une eau-forte par Lucien Gautier (Knœdler et C^{ie} éditeurs), une eau-forte par Martial-Potémont, publiée dans l'*Annuaire des Beaux-Arts* de février 1875, et un bois de Gusman paru dans le *Monde illustré* du 12 octobre 1878.

Depuis qu'elle trône au musée, la *Vue de Sin-le-Noble* a encore été traduite plusieurs fois par la photographie. Elle a tenté le burin de M. Lopisgich, dont le talent était déjà familier avec celui du maître. Le graveur a su faire passer dans son interprétation le charme de son admirable modèle, et sa gravure est belle par sa fidélité même. C'est pour l'accompagner que l'on m'a demandé d'entr'ouvrir le carnet de notes de M. Robaut, qui bientôt s'ouvrira tout grand et d'un bout à l'autre racontera Corot.

E. MOREAU-NÉLATON

UN PORTRAITISTE PETIT-RUSSIEN AU TEMPS DE CATHERINE II

DMITRI-GRIGORÉVITCH LÉVITSKI[1]

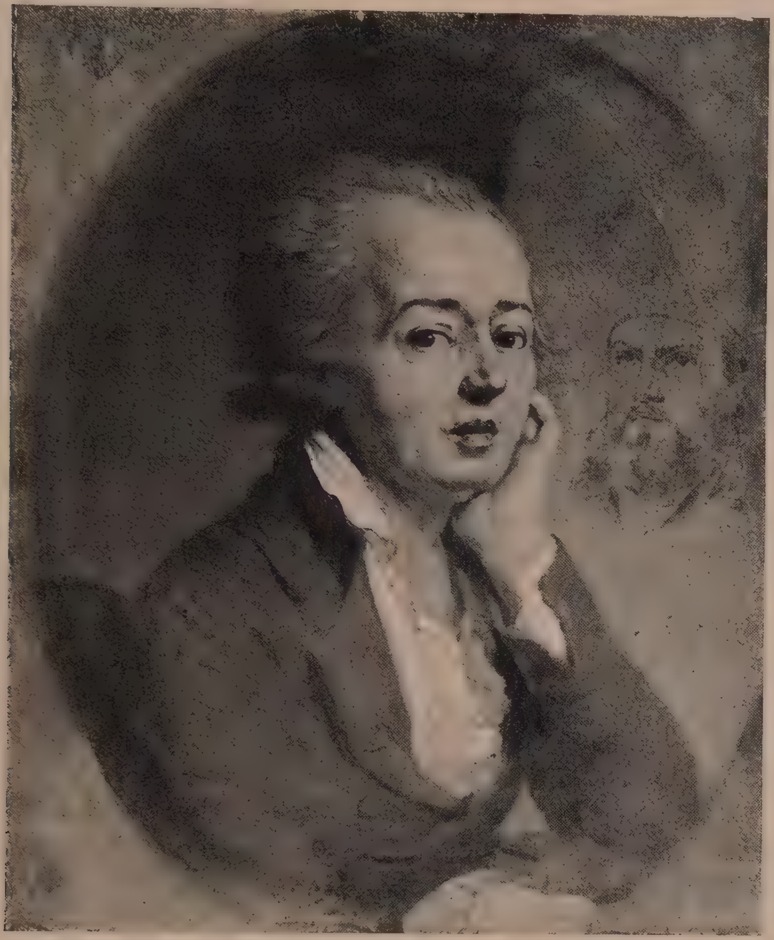
(PREMIER ARTICLE)

Le nom de Lévitski, je n'ai pas besoin de le dire », écrivait Paul Mantz ici même en 1862, en notant l'impression que lui avaient faite des portraits envoyés à l'exposition de Londres, « le nom de Lévitski manque dans tous les dictionnaires. » Il le trouverait aujourd'hui, suivi d'une courte notice, dans le *Dictionnaire* de Siret et dans la *Grande Encyclopédie*; il pourrait le rencontrer dans un article de M. Alfred Rambaud[2] et dans une note du livre de M. Maurice Tourneux : *Diderot et Catherine II*; sa curiosité, pensons-nous, demeurerait insatisfaite. La faute, pour une part, en doit revenir à la critique russe, qui, trop absorbée par des préoccupations de moment et d'école, souvent intransigeante, n'était, jusqu'à ces derniers temps, guère mieux renseignée sur un des peintres les mieux doués qu'ait eus la Russie au xviiie siècle qu'on

1. Voir deux études biographiques de M. B. Gorlenko, et le premier volume de *La Peinture russe au xviiie siècle* (*Rousskaia jivopis v xviii véké*), de M. Diaguilev, consacré à Lévitski. Nous remercions très cordialement M. Diaguilev d'avoir mis à notre disposition les belles reproductions qu'il a fait faire d'après les portraits de Lévitski avec la notice qu'il a écrite pour chaque œuvre, et M. Gorlenko de nous avoir communiqué ses deux études, dont la dernière sur épreuve. Cette étude figure aujourd'hui dans le livre de M. Diaguilev.

2. *Catherine II et ses correspondants français* (*Revue des Deux Mondes*, 1877, p. 570).

pouvait l'être en France. Une autre cause était le peu de documents que l'on trouvait sur Lévitski, disette qui rendait ingrate la tâche de l'étudier. Des fouilles d'archives faites par M. Gorlenko en Petite-Russie et à Saint-Pétersbourg, des recherches attentives dans les



PORTRAIT DE D. LÉVITSKI, PAR V. BOROVIKOVSKI

(App. à M. Gorkovenko, Saint-Pétersbourg.)

palais et les musées où sont conservées les œuvres du peintre, des appels par correspondance et par la voie de la presse aux personnes qui en possèdent, des photographies systématiques et des reproductions heureuses de ses toiles ont par bonheur changé les choses. Quelles que soient les lacunes qui subsistent encore, on peut dès maintenant entrevoir la formation artistique de Lévitski, distinguer sa physionomie et étudier son œuvre.

Dmitri-Grigorévitch Lévitski était fils d'un graveur habile. Il y a eu en Petite-Russie, dès la fin du xvi^e siècle et durant tout le xvii^e, une école de gravure curieuse. Elle est encore presque entièrement ecclésiastique et est loin de l'ampleur magnifique de la gravure française du temps de Louis XIV. Son centre est à Kiev et elle pourrait se ressentir du reproche de « latinisme » que les orthodoxes font à cette ville. Moins byzantine que l'école de Moscou, moins astreinte qu'elle à la reproduction d'images fixes, l'école de Kiev subit des influences occidentales, les influences italiennes principalement. Le père de Lévitski, nous dit M. Gorlenko, avait une « préférence pour les images italiennes et avait spécialement étudié les primitifs, Cimabue, Giotto, Orcagna, dont il possédait un grand nombre de copies ». Dans le frontispice d'une thèse que nous avons sous les yeux, il est manifeste qu'il connaissait aussi des Florentins plus récents. Leur influence se marque surtout chez lui dans les figures allégoriques; pour les figures religieuses et les portraits de personnages ecclésiastiques, il reste soumis aux traditions byzantines. Il appartenait à une famille d'Église dont il fut le septième prêtre. Une paroisse lui fut donnée, mais il n'y résida pas. Il demeura à Kiev, où il dirigea pendant vingt et un ans la typographie qui était adjointe au monastère célèbre de Pétchersk. Il se maria à Kiev et prit à sa femme le nom noble de Lévitski, nom qui, dans les goûts du clergé russe, devait lui plaire doublement par sa couleur biblique[1]. Son fils aîné, le peintre qui nous occupe, naquit probablement à Kiev en 1735, ou, disent certains, en 1737.

L'enfant passa ses premières années à la campagne avec sa mère et revint auprès de son père quand il dut s'instruire. Il fut mis apparemment à l'Académie ecclésiastique de Kiev qui était en ce temps-là le seul établissement d'instruction de la ville. Son père était en étroites relations avec cette Académie où il avait été élevé. Sachant les langues anciennes et le polonais, il put donner aussi peut-être quelques leçons à son fils, en dehors de ses premiers enseignements artistiques. Pour la peinture à l'huile, le premier maître de Dmitri-Grigorévitch fut un artiste russe, Alexis Antropov, venu de Pétersbourg à Kiev en 1752 pour exécuter des peintures à l'église Saint-André que l'on construisait sur les plans de Rastrelli. Durant les trois années qu'Antropov passa à Kiev, il fit la connaissance du graveur et s'occupa de son fils. Appelé ensuite à Moscou (1756)

1. Le nom qu'il portait auparavant, le nom de ses ancêtres, était Noss. Ce mot signifie : le nez.

pour peindre un plafond au palais impérial, il fut désigné par Ivan Chouvalov pour être professeur à la Faculté des Beaux-Arts que le favori d'Élisabeth I[re] voulait adjoindre à l'Université de Moscou qu'il venait de faire fonder. Lévitski, selon la tradition, devait être un des élèves de cette Faculté; mais le projet de Chouvalov ne fut point réalisé. Antropov, élevé par le Saint Synode à une sorte de surintendance de la peinture d'icones, revint à Pétersbourg où il ouvrit une école de peinture en 1761. A cette date, son disciple de Kiev se trouve aussi à Pétersbourg. Peut-être y était-il arrivé un peu avant.

En 1758, Élisabeth qui, cette même année et l'année précédente, avait fait venir Tocqué en Russie pour la peindre, décida la réorganisation de l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, fort négligée depuis la mort de Pierre le Grand. Elle se fit envoyer quarante étudiants de l'Université de Moscou, « les plus capables pour l'étude des arts, et appela de l'étranger plusieurs maîtres pour le dessin, la peinture, la sculpture et l'architecture [1]. » Joseph le Lorrain, engagé avec Cuvilier, y professa la perspective et devint directeur de l'Académie. Mais il mourut peu de temps après son arrivée, le 24 mars 1759 [2], et Lagrenée l'aîné lui succéda. Les dates du séjour de Lagrenée en Russie et la cause qui y mit fin sont si inexactement rapportées un peu partout qu'il n'est pas superflu de transcrire un passage de l' « état de ses tableaux », dressé par le peintre, que les Goncourt ont publié [3]. « Je suis parti pour la Russie mandé par l'impératrice Élisabeth, écrit Lagrenée, le 27 septembre 1756 [faute d'impression pour 1759 : dans une note, page 354, les Goncourt eux-mêmes parlent des « *deux années* de séjour de Lagrenée »] et suis revenu le 27 avril 1762 à cause de la mort de l'impératrice. » On ne sait si aux premiers temps de son arrivée à Pétersbourg, Lévitski ne demeura pas sous la tutelle d'Antropov; aucun document ne le montre non plus immatriculé à l'Académie. Il est établi seulement qu'il suivit les cours de Lagrenée.

M. Gorlenko pense que le peintre français, allégoriste maigre, il est vrai, plutôt que portraitiste, ne dut pas avoir une grande

1. H. de Riemers (cité par Dussieux dans les *Artistes français à l'étranger*, p. 545) : *L'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg depuis son origine jusqu'à Alexandre I[er] en 1807.*

2. On sait qu'il avait emmené avec lui Moreau le jeune, alors âgé de 17 ans, qui enseigna le dessin à l'Académie et rentra en France à la mort de son maître. Leprince, présenté à la cour en 1757, demeura cinq années en Russie où il fit, en plus de ses travaux, de curieuses études.

3. *Portraits intimes du XVIII[e] siècle.* Paris, Charpentier, p. 335.

influence sur le jeune artiste. Il est possible. Fortia de Piles, d'autre part, qui, visitant les artistes russes en 1791, mentionne Lévitski[1], nous apprend qu'il ne parlait absolument que sa langue. Il semble cependant peu probable qu'à cette époque un jeune peintre adroit et d'œil prompt, comme l'était Dmitri-Grigorévitch, n'ait pas donné une grande attention au travail d'un Français promu par l'impératrice à une situation si haute et qu'entourait la faveur de tous les Mécènes et de tous les amateurs. Lagrenée peignit, en effet, pendant qu'il resta en Russie, l'impératrice (portrait que l'on vante), les Chouvalov, les Chérémétiev, les Strogonov, les Boutourline, sans parler de l'ambassadeur de France[2]. Il semble que par lui le jeune peintre ait pu connaître au moins des portraits de Tocqué[3], ou peut-être de Michel van Loo, duquel il existe à Péterhof un portrait d'Élisabeth, fait on ne sait trop sur quels documents. Remarquons aussi, sans plus, qu'il y avait encore à cette époque-là à Pétersbourg, parmi d'autres artistes étrangers, un peintre français, Maurice, arrivé en 1758, qui organisa en 1762 le couronnement de Catherine, et sur une miniature duquel fut envoyée aux souverains d'Europe l'image de la nouvelle impératrice[4]. Lévitski put saisir chez quelqu'un de ces artistes ou dans des œuvres françaises, qui n'étaient pas rares à Pétersbourg, ce sentiment particulier, ce goût des « airs de tête », comme on disait, qui rendent si vivants les portraits de cette époque et qui donnent aux siens, si libres et si pleins de talent qu'ils aient été, cette indéniable allure française que l'on y trouve. Mais revenons au troisième de ses éducateurs reconnus.

Un historien de l'art russe, P. Pétrov, lui assigne pour « maître » dans un article de 1862, sans indication de source, un décorateur vénitien, professeur de perspective à l'Académie, qui, venu à Pétersbourg, en 1752, y demeura vingt années jusqu'à sa mort. Il s'appelait Joseph Valeriani. Pétrov fait l'éloge de ses services et de ses qualités morales, et dit qu'il donna à Lévitski, avec de la hardiesse, l'art de poser ses modèles en juste place.

1. Fortia de Piles, *Voyage de deux Français en Allemagne, Danemark, Suède, Russie et Pologne, fait en 1790-1792.* Paris, 1796, 5 volumes; t. II, p. 201.

2. Revenu de Russie, il peignit encore quatre tableaux pour Catherine II et une petite *Vierge* pour le comte de Rosomosky [Razoumovski], feld-maréchal ». (Goncourt, *Portraits intimes*, p. 339.)

3. Son portrait de Vorontzov fut gravé à Pétersbourg par Schmidt en 1758, et celui d'Élisabeth, à Pétersbourg également, par Tchémessov en 1761. (Œuvre de Tocqué, au Cabinet des estampes.)

4. Dussieux, *ouvr. cité.*

Quoi qu'il en soit, Lévitski figure en 1762 à Pétersbourg en qualité de peintre libre. Il y prend peu à peu de la notoriété, et en 1769, ayant fait le portrait d'un professeur adjoint, qui était à peu près de son âge, Kozlov, et de sa femme, il est agréé à l'Académie. Son mérite se manifeste avec plus d'éclat l'année suivante. En 1770, l'Académie réorganisée fait sa première exposition. Vingt tableaux sont présentés par sept exposants, dont quatre Russes. Lévitski expose à lui seul cinq portraits, au dire de Pétrov, six, selon Rovinski. Ce sont : celui du comte Strogonov, président de l'Académie, pour qui nous avons vu travailler Lagrenée; celui du recteur de l'Académie, Kokorinov, particulièrement bon et qui fut le morceau de réception du peintre quand il devint définitivement académicien après l'exposition; celui d'un des compatriotes de Lévitski, Grégoire Téplov, soupçonné d'avoir pris part à l'assassinat de Pierre III et qui rédigea le manifeste de Catherine à son avènement (l'artiste avait commencé par peindre un délicieux portrait du fils de G. Téplov en 1769); celui d'Oumskoï, fils naturel d'Élisabeth et d'Alexis Razoumovski : Oumskoï était le curateur de l'hospice des Enfants trouvés de Moscou, et un des autres portraits de Lévitski est celui du marchand Sézomov, qui avait enrichi cet hospice et qui en tient un plan à la main. Le dernier portrait, enfin, était celui d'un médecin-major, Christian Virger, âgé de cent deux ans : il appartenait à Nikita Demidov.

Le portrait de Kokorinov, serré, vigoureux, extrêmement bien campé, frappait par la somptuosité du vêtement et par un brio dans le rendu des étoffes qui devint une des caractéristiques de Lévitski et qu'aucun artiste russe n'avait atteint à un pareil degré. Kokorinov avait revêtu pour la circonstance, rapporte un de ses contemporains, un costume de satin lilas, brodé d'or, qu'il avait commandé au prix de sept cents roubles, à l'occasion de l'inauguration du palais de l'Académie, dont il était l'architecte. Ce portrait, le premier que Dmitri-Grigorévitch ait signé et daté, étonna, paraît-il, même les peintres étrangers qui se trouvaient à Pétersbourg. A vrai dire, ce n'était encore rien de très difficile. Voyons quels étaient ces peintres. L'un était Gérard de la Barthe, un des artistes étrangers de l'exposition. De la Barthe était surtout aquarelliste; il fit une collection de vues de Moscou. Un autre Français, de Velly, avait dessiné le couronnement de Catherine. (En 1775, il faillit être envoyé en Sibérie pour avoir présenté un placet à la souveraine pendant une séance de pose[1].)

1. K. Waliszewski, *Le Roman d'une impératrice, Catherine II*, p. 346. Nous avons

Un peintre anglais, Brompton, était un assez médiocre élève de Wilson et de Mengs. On cite encore un peintre nommé Dalmont, dont nous n'avons pu retrouver la trace. Il y avait des sculpteurs aussi et, parmi eux, Falconet, qui a certainement connu Lévitski. Le modèle du *Pierre le Grand* fut justement exposé en 1770. Mais si, dans ses lettres à Catherine et à Diderot, Falconet parle de Lossenko, qui était venu étudier en France, qui avait dessiné son monument pour une gravure et qui mourut enfin sous ses yeux, tout jeune, de misère et d'ennui, on ne voit pas qu'il ait jamais rien dit de notre peintre.

Catherine, dans ce qui a été publié de sa correspondance, n'en parle pas non plus, faute d'occasion peut-être tout simplement, ou pour telle ou telle autre raison que l'on peut alléguer. Bien que Lévitski l'ait peinte plusieurs fois, de telle sorte que le type des portraits qu'il a faits de l'impératrice soit très aisément reconnaissable, et bien qu'il ait reçu en son nom diverses commandes, on ne saurait dire s'il fut en relations personnelles avec elle. Il n'y fut certainement pas à la façon de certains artistes étrangers. Les artistes indigènes, comme l'a montré le cas de Lossenko, étaient loin d'être traités, moins en vérité par Catherine que par les dignitaires de sa cour, selon la maxime que Falconet rappelle un jour, sans sourciller, à son impériale correspondante, en ces termes curieux : « Il vaut mieux mettre dans son pot des choux de son jardin[1]. » L'ignorance du français et de toute autre langue étrangère empêcha peut-être Lévitski de se pousser en avant ou qu'on l'y poussât. Il ne peignit aussi jamais aucun sujet dont le portrait ne fût le centre, et, dans ces conditions, un règlement, qui ne fut modifié qu'en 1830[2], fit qu'il ne put pas avoir le titre de « professeur », bien qu'aussitôt après son admission à l'Académie il y ait été chargé d'une classe de portrait (1771). Enfin les Petits-Russiens, si utiles à Pierre le Grand et si en vogue sous le règne d'Élisabeth, le furent à un bien moindre degré sous celui de Catherine, à quelques exceptions près, que nous allons avoir l'occasion de citer presque toutes.

trouvé plusieurs autres renseignements dans les livres de cet auteur : *Autour d'un trône* et *La Dernière des Romanov*. Nous sommes étonné que M. Waliszewski, si bien informé, ne parle en aucun endroit de Lévitski. Citant le passage de Fortia de Piles qui a trait aux artistes russes, il s'arrête juste à ce qui concerne le portraitiste.

1. Lettre du 29 mai 1771. (*Correspondance de Falconet et de Catherine*, publiée par l'Académie des sciences de Saint-Pétersbourg, t. XVIII.)

2. B. Gorlenko, *Oukrainskiia Byli* (Choses anciennes d'Ukraine), article sur Borovikovski, p. 144.

Le succès de Lévitski en 1770 lui fit trouver des modèles en dehors de l'Académie et du cercle de ses compatriotes. Il peignit en 1772 le vice-chancelier Alexandre Galitzine, père de l'ambassadeur

PORTRAIT DE PROCOPE DEMIDOV, PAR D.-G. LÉVITSKI

(École de commerce de Saint-Pétersbourg.)

qui resta vingt années à Paris et avec lequel Diderot fut en relations constantes, pour l'achat de sa bibliothèque, pour l'engagement de Falconet, pour des commandes de tableaux et pour maintes affaires. L'année suivante, c'est le frère de Nikita Demidov, un homme original, très sympathique, Procope, qui vint à lui. Procope Demidov

avait donné un million de roubles à la maison des Enfants trouvés de Moscou et fondé tout récemment à Saint-Pétersbourg l'École commerciale où son portrait par Dmitri-Grigorévitch est encore conservé. Le jeune peintre voulut assurément montrer, mieux encore qu'il ne l'avait indiqué dans les portraits de Kokorinov et d'Oumskoï, quelle pompe il pourrait déployer et quelle vérité adroite il savait saisir. C'est un portrait très séduisant. Un grand beau vieillard apparaît dans le jardin d'un palais, accoudé sur un arrosoir, et environné de plantes rares qu'il soigne et étudie. Inaugurant des goûts que continuèrent ses enfants, Procope Demidov s'occupait d'histoire naturelle et d'acclimatation. Son « Jardin botanique » fut décrit par Pallas. Son image par Lévitski fait songer à quelque effigie de Gœthe.

Cette même année (1773), au mois de septembre, Diderot arriva en Russie. L'artiste durant le séjour du philosophe, qui se prolongea jusqu'en mars 1774, fit son portrait. On ne sait aux frais de qui, et dans quelles conditions. Il a représenté Diderot de trois quarts, nu-tête, le col déboutonné, d'une ressemblance très concordante avec le buste de M^lle^ Collot que l'écrivain regardait comme sa meilleure image. Diderot est vêtu d'une robe de chambre en satin feu, doublée de soie verte. Le faire est gras, souple et très sobre. Ce portrait est d'une bonne série de Lévitski, que l'on pourrait appeler la série des hommes de lettres, et où nous verrons figurer Novitski, Lvov, Dmitriev, etc. Il fut légué par le philosophe à sa fille, M^me^ de Vandeul, qui le donna à Ét. Dumont. Il appartient maintenant à la bibliothèque de Genève où il est un des portraits les plus admirés [1].

On ne saurait dire si, au moment de l'arrivée de Diderot en Russie, Lévitski était déjà connu de l'impératrice; cela semble néanmoins. Le premier portrait d'une suite charmante qui a très heureusement inspiré Dmitri-Grigorévitch est daté, en effet, de 1773. Cette suite, qui comprendra sept portraits, est celle des élèves de l'Institut Smolny. Elle est appelée parfois aussi celle des Demoiselles d'honneur, bien que toutes les jeunes filles peintes par Lévitski n'aient pas eu ce titre. Catherine avait créé l'Institut Smolny à l'imitation de Saint-Cyr. Des enfants y étaient élevées dans un internat rigoureux qui durait douze années. Les parents ne pouvaient les voir

1. Nous tenons à remercier M. H.-V. Aubert, directeur de la bibliothèque publique de Genève, qui nous a fourni de très aimables renseignements. — On peut voir reproduit le portrait de Diderot dans le livre déjà cité de M. Maurice Tourneux : *Diderot et Catherine*.

D. G. Lévitski pinx.

PORTRAIT DE DIDEROT

[illegible]

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Porcabeuf, P.

que les jours d'examens publics ou sur invitation officielle, ou les dimanches et jours de fête lorsqu'il y avait à l'Institut bal, concert, ou pièces de théâtre jouées par les élèves. Catherine visitait son œuvre très souvent et connaissait presque chaque pensionnaire. Elle correspondait très affectueusement avec l'une d'elles, Mlle Liovchine, à laquelle elle écrit un jour qu'elle viendra à l'Institut pour voir une des élèves dont on lui a rapporté le talent singulier pour la danse; c'était une enfant de quinze ans, extrêmement enjouée, Mlle Nélidov. Mlle Nélidov enthousiasma tous ceux qui la virent; un poète, après une représentation de la *Servante maîtresse* où elle avait joué, lui fit des vers; Catherine lui envoya une bague en diamants, et Lévitski reçut l'ordre de la peindre [1]. Il fit un portrait exquis. Il peignit Mlle Nélidov presque de grandeur naturelle, dansant, pleine de vie, tenant relevé d'un geste menu le coin d'un joli tablier de mousseline, et vêtue de la robe de « taffetas » que les élèves portaient les jours d'assemblée [2]. Le corsage est à basque, lacé de rose, et il y a à la jupe des volants de même couleur; l'étoffe est d'un vert réséda dont Lévitski aimait la nuance, et qu'il modula souvent de la façon la plus harmonieuse dans ses œuvres. Le portrait dut plaire, car, la même année, Lévitski peignit de la même grandeur, dans des spectacles de l'Institut, la princesse Khovanski et Mlle Krouchtchov. L'une est en travesti, dans une longue lévite, toute riante et effrontée sous un grand chapeau de feutre; l'autre, exquise de naïveté, est habillée d'une robe peu différente de celle de Mlle Nélidov. Un second portrait double, du même temps, nous montre la princesse Davydov et Mlle Rjevski. Elles étaient au moins d'une classe au-dessous de celle de leurs camarades et, par suite, plus jeunes d'environ trois ans, car il n'y avait d'entrée à l'Institut que de trois en trois années. Elles sont nu-tête, les cheveux coupés court, plus hardiment décolletées que leurs aînées, et ne paraissent avoir que la robe « à fourreau », « sans corps », qui est mentionnée dans les descriptions d'uniformes du couvent [3]. Elles ne sont que de la troisième ou de la deuxième classe, — les « grises » ou « les poupons bleus » (ce sont des rubans qui les distinguent), — et non de celles que Catherine appelle ses « pèlerines blanches », ses « vieilles amies », et dont elle fera peindre bientôt quelques-unes aussi.

1. Dm. de Benckendorff (d'après Choumigorski), *La Favorite d'un tsar, Catherine Nélidov*. Paris, *Mercure de France*, 1902, p. 27. (Il y a quelques inadvertances.)
2. Fortia de Piles, t. III, p. 176.
3. « La 4e [classe] seule est coiffée et porte des corps. » Fortia de Piles.

Une difficulté que Lévitski eut en 1775 avec un certain Alexandre de Bressant, directeur de la manufacture de tapisseries, nous apprend que celui-ci lui avait commandé, moyennant un prix qui devait être convenable et que le peintre fixait à 400 roubles, un portrait en pied de l'impératrice, conforme à un original de Dmitri-Grigorévitch fait par les soins de la princesse Datchkov. De Bressant essaya-t-il de mettre en pratique des procédés qui n'étaient pas sans exemple autour de lui? Prétextant qu'un aide avait été donné au peintre pour son travail et que l'original avait été retouché, il déclara qu'il « n'approuvait pas » l'ouvrage de Lévitski et qu'il ne voulait le payer que 200 roubles. Le prix demandé ne fut payé que sur ordre de la chancellerie impériale, après l'intervention de l'Académie et après expertise[1].

La pensionnaire privilégiée à laquelle Catherine écrivait, M^lle^ Liovchine, fut peinte en 1775. Habillée comme M^lle^ Nélidov, elle exécute, comme elle, un pas de danse, tenant relevé son tablier. Mais le caractère est tout autre. L'allure noble, l'air sérieux, réfléchi, expliquent à la fois la prédilection de l'impératrice, et le mot d'amitié qu'elle donnait à la jeune fille en jouant sur son nom : « Ma lionne brune ». M^lle^ Liovchine devint demoiselle d'honneur dès le mois de juin 1776, avant même M^lle^ Alymov, une autre « vieille amie » qui sortit première de la « première promotion » de l'Institut.

L'entrée dans le monde des élèves de cette « promotion » fit fureur. Les vers des poètes les célébraient; Grégoire Orlov organisa une sérénade en leur honneur; Lévitski eut à peindre trois des plus accomplies (1776). Ingénieux à voir, il sut les prendre dans l'art d'agrément dans lequel elles excellaient : M^lle^ Alymov joue de la harpe, vêtue d'une brillante robe de satin blanc. Assise comme elle, dans une ampleur de jupe encore plus élégante, M^lle^ Moltchanov, un livre entr'ouvert dans la main gauche, fait de la droite le geste de la lectrice qui détaille finement un passage qu'elle sait par cœur. L'une et l'autre sont dans une de ces belles pièces tranquilles qu'il se plaisait à peindre, et dans l'arrière-plan desquelles s'entrevoient des bureaux, des mappemondes, une machine électrique, alors dans toute sa nouveauté, ou les rayons d'une bibliothèque. Sur un fond de paysage, au contraire, sur la terrasse d'un jardin, M^lle^ Borchtchov danse, habillée d'une robe de velours noir passementée d'or, le bras droit levé; il semble

1. Cette solution toutefois ne ressort pas des documents concernant Lévitski que M. Diaguilev a diligemment reproduits à la fin de son livre.

qu'elle va tourner. Le mouvement est plein de grâce et de justesse.

Toutes ces physionomies de jeunes filles sont surprenantes d'esprit et de vérité. Le portraitiste marque aussi bien le caractère de chacune d'elles que les petites mines de la pose et du moment. On se persuade, en les regardant, de la prestesse d'exécution, extrê-

PORTRAIT D'ALEXANDRE LANSKOÏ, PAR D.-G. LÉVITSKI

(Musée Alexandre III, Saint-Pétersbourg.)

mement consciencieuse cependant, et de la franchise du peintre, qualités qui, avec le don de la ressemblance, lui furent toujours reconnues et qui étaient pour plaire à ses modèles. Son acuité psychologique se trouve d'ailleurs confirmée par chaque document historique sur lequel on tombe. Les trois portraits de 1776, avec celui du père de Lévitski, sont ceux qui furent envoyés à Londres en 1862 et que vit Paul Mantz. Il trouve que le portrait de Nathalie Borchtchov est une bonne et saine peinture, « conçue dans un sentiment tout français ».

Il croit y deviner l'influence de Tocqué[1]. Le lecteur sait, au juste, ce qu'on en peut penser[2].

La récompense officielle due à Lévitski pour ses travaux ne se fit pas attendre. Ses collègues le désignèrent, cette année même, pour être à l'avenir un des six conseillers de l'Académie. La fonction était rétribuée. Mais une vacance ne se produisit qu'en 1780.

Après les derniers portraits des élèves de Smolny, six à sept années s'écoulent avant que Dmitri-Grigorévitch reçoive une nouvelle commande de l'impératrice. On n'en sait aucune cause positive et les causes générales que l'on pourrait ajouter à celles qui ont été données sont peu concluantes. Il nous paraît vain d'évoquer les particularités de caractère de la souveraine, aussi prompte à s'engouer qu'à se désenchanter; sa complète incompétence en fait de choses d'art, avouée par elle à Falconet, et qui la privait à peu près de toute initiative en cette matière; son activité débordante, qui avait ailleurs à s'occuper et qui ne fut jamais plus grande qu'à cette époque; ou le manque d'argent qu'elle éprouvait aussi parfois. Peintre du monde de la Cour, peintre des favoris et du monde littéraire, Lévitski était, au reste, si occupé, que, dans son affaire avec de Bressant, il put faire observer qu'il n'avait accepté la commande du directeur de la manufacture de tapisseries que sur son insistance, et sur la promesse qu'on ne le talonnerait pas pour l'exécuter.

Un de ses portraits les plus savoureusement modelés est, en 1778, celui de M^me^ Lvov, belle-sœur du poète Derjavine. Un frais visage, la plénitude d'une chair juvénile, méritaient d'inspirer les vers du comte de Ségur, qui ont été transcrits au dos du portrait — encore que, d'après la date d'arrivée en Russie du galant diplomate, ils eussent paru plus exactement, mais non mieux placés, sur un autre portrait de M^me^ Lvov que Lévitski peignit en 1785. Ségur vante la bouche, le sourire doux, l'air gracieux de la jeune femme.

Des circonstances de la vie de Grégoire Orlov, le premier favori de Catherine, permettent de faire remonter à l'époque où nous sommes son portrait non daté. Homme d'une beauté rare, plein d'une

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re pér., t. XIII, p. 372.

2. Les portraits des élèves de Smolny sont au palais de Péterhof. Des copies en ont été faites récemment pour le Musée Alexandre III. (Elles ne sont pas exposées.) — L. Viardot, dans ses *Musées d'Angleterre, de Belgique*, etc. (1855), parle d' « un portrait, à la manière forte de Rembrandt, par Lévitski » qu'il a vu dans le cabinet de M. Prianichnikov. Dans les portraits de cette collection, qui sont aujourd'hui au Musée Roumiantsov à Moscou, il ne peut être question que du père de l'artiste.

audace entreprenante dont il fit preuve en contribuant plus que personne à mettre Catherine sur le trône, sa faveur fut, avant celle de Potiomkine, la plus longue. Elle dura onze années. Catherine songea un instant à l'épouser et, le premier — et le seul, avec son frère après sa mort, et plus tard Potiomkine, — il reçut et eut le droit d'avoir à la boutonnière le portrait de l'impératrice « en forme de cœur », entouré de diamants, qui figure sur le portrait de Lévitski. Tout cela n'empêcha pas Orlov d'être inconstant. Devenu follement amoureux de sa cousine germaine Catherine Zinoviev, demoiselle d'honneur, il l'épousa en 1777, passant outre aux interdictions religieuses et civiles. Le Sénat annula son mariage, que la tsarine, magnanime, déclara valable. Les deux époux vécurent le peu de temps que leur laissait le destin à l'étranger ou sur leurs terres. La jeune femme mourut, en effet, de la phtisie à Lausanne, en 1781. Son mari mourut deux ans après elle. Lévitski avait peint un portrait de Catherine Zinoviev, qui fut gravé avec des vers de Derjavine. Il existe également, dans une collection de portraits de la famille Orlov, un portrait que Dmitri-Grigorévitch fit, en 1785, de Théodore Orlov, l'avant-dernier des cinq frères. Général en chef, celui-ci prit part sous les ordres de son aîné, Alexis, au fait d'armes de Tchesmé contre les Turcs.

Pendant la faveur de Lanskoï qui dura quatre années jusqu'à la mort du jeune homme en 1784, Lévitski fut deux fois, dit-on, appelé à le peindre (1780 et 1782). Lanskoï affectait le goût des belles choses. Ce fut sous son influence que Catherine acheta à Paris plusieurs collections et nombre de pierres gravées. Lévitski a placé auprès de lui un buste de l'impératrice par Choubine, qu'elle avait elle-même donné au plus tendrement aimé des favoris. Le contraste est plus vif que n'a songé le peintre entre cette matrone souriante et mafflue et ce tout jeune homme, joli comme une fille et de la tournure la plus élégante. Le portrait très poussé, très recherché, très enveloppé, a un peu le défaut du modèle, qui était trop beau. Notons que la prochaine commande que recevra Lévitski lui fut faite très probablement du vivant de Lanskoï.

DENIS ROCHE

(La suite prochainement.)

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1903

I. — ESTHÉTIQUE OUVRAGES TECHNIQUES

ALDINIO (P.). — Il sentimento della natura nell' arte. Lagonegro, Tip. lucana. In-8°, 26 p.

AMUNDSEN (M.). — Praktisk Maler-Bog for Hvermand, Efter de aeldre og nyere Methode. Dramonem, Forfs Forlag. In-8°, 70 p.

BARABAS (F.). — Menuiserie d'art nouveau. Dourdan, Juliot. In-folio, 36 pl.

BENLLIURE (M.). — El anarquismo en el arte. Madrid, tip. Tello. In-4°, 51 p.

BERGER (E.). — Die Technik der Aquarellmalerei und ihre Anwendung in Kunst und Kunstgewerbe. Leipzig, Haberland. In-8°, VIII-167 p. av. vignettes et 1 pl.

BODE (W.). — Gœthes Æsthetik. Berlin, Mittler & Sohn. In-8°, III-341 p.

BOERSMA (H.-L.). — Het ambacht. I. Zijne beteekenis en beoefening in vroegeren en in den tegenvoordigen tijd Middelen ter zijner instandhouding en veredeling. 'S Gravenhague; Leeuwarden, Meijer & Schaafsma. In-8°, 46 p.

BONDA (A). — Die Pflanze in der dekorativen Kunst. I. Theil (10 pl. av. III p. de texte). Prag, Koči.

BONILLA Y SAN MARTIN (A.). — El arte simbólico, esbozo de una teoria de las formas artisticas. Madrid, tip. Tello. In-4°, 54 p.

BORLOS (T.). — Picture and Frame Restoring. London, Dawbarn and Ward. In-8°, 24 p. av. grav.

BRAUN (J.). — 150 Vorlagen für Paramentenstickereien entworten nach Motiven mittelalterlicher Kunst. Freiburg i. B., Herder. 24 pl. in-folio, av. 28 p. de texte in-8°.

BRÖSEL (M.) et SOLDAN (F.). — Quellentafeln moderner Ornamentik. Dresden, Kühtmann. In-4°, 60 pl. av. VIII p. de texte.

BROICHER (C.). — John Ruskin und sein Werk. I. Reihe Essays. Leipzig, Diederichs. In-8°, XXXVI-298 p.

BRÜNING (A.). — Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, VIII-146 p. av. 150 fig.

BÜRCK (F.). — Ornament 1902. Darmstadt, O. Schulze. 61 planches av. 6 p. de texte

BUNSEN (Marie von). — John Ruskin. Sein Leben und sein Wirken. Eine kritische Studie. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 123 p.

CARROLL (J.). — The Principles and Practice of perspective. Part 2. London, Bacon. In-4°, 98 p.

Comment discerner les styles, enseigné par l'image : La Ferronnerie; — Le Mobilier; — Le Luminaire; — La Dentelle; — Le style Piranesi; — Le style Empire. Paris, Rouveyre. 6 vol in-8°, de chacun 80 pl.

COPPER (E.). — L'Art et la Loi. Traité des questions juridiques se référant aux artistes et aux amateurs, éditeurs et marchands d'œuvres d'art. Paris, Heymann. In-8°, XI-611 p.

CROCE (B.). — Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale : teoria e storia. Milano, Napoli, Sandron. In-8°, XX-550 p.

CROSSKEY (L. R.) et THAW (J.). — Advanced Perspective involving the Drawing of Objects when placed is oblique Positions, Shadows and Reflections. London, Blackie. In-8°, 98 p.

CUYER (E.). — Anatomie artistique des animaux. Paris, J.-B. Baillière. In-8°. XII-300 p. av. 143 fig.

DAY (L.-F.). — Windows. A Book about Stained and Painted Glass. London, Batsford. In-8°, 432 p.

Décoration des jardins. — Recueil de dessins de jardinage, parterres en broderie, compartiments de gazon, treillages, etc., d'après les dessins de Boyceau, Le Pautre, J. Bérain, Le Nôtre, Le Boutteux, Le Blond, Bouticour. Paris, Foulard. In-4°, 72 pl.

DELFOUR (P.). — Les Marques emblématiques (thèse). Montpellier, Montane et Sicardi. In-8°, 159 p.

DENOINVILLE (G.). — Sensations d'art. 4e série. Paris, Dujarric et Cie. In-16, 227 p. avec 1 planche.

DESPIQUES (P.). — L'Esthétique de la Champagne. Paris, éd. de la *Pensée*. In-8°, 17 p. av. portrait.

DOORN (P.). — De meubel-constructeur. Verzameling meubeltypen ten dienste van meubelmakers, inrichtungen voor Ambachtsondervijs en voor eigen studie. Met voorwoord van H. J. de GROOT. Amsterdam, S. L. van Looy. In-folio, 40 pl. et 143 p. de texte.

EHLERDING (W.). — Der moderne Schlosser. Prakt. Musterbücher in Taschenformat. I. Band. Ravensburg, Maier. In-8°, 31 pl.

Ferronnerie de style moderne; motifs exécutés en France et à l'étranger. Paris, Schmid. In-4°, 45 pl.

FEUERHERD (F.). — Die Entstehung der Stile aus der politischen Œkonomie. I. Th. Die bildende Kunst der Griecher und Römer. Braunschweig, Sattler. In-8°, VI-136 p. av. 2 pl.

FLANDREYSY (J. de). — Femmes et Déesses (la Vénus de Milo; les Trois Grâces de Raphaël; les Muses de Puvis de Chavannes; la Joconde). Préface par J. CLARETIE. Paris, Ollendorff. In-4°, V-51 p. av. 4 pl.

FLANDREYSI (J. de). — La Grâce de l'enfant dans l'art. Lyon, imp. du *Salut Public*. In-16, 16 p. et gr.

FRAIPONT (G.). — Les Procédés de reproduction en relief. Manière d'exécuter les dessins pour la photogravure et la gravure sur bois. Paris, Laurens. In-8°, II-70 p. et 50 dessins.

FRÉDAULT (P.). — La Science et l'Art dans la philosophie. Paris, Baillière. In-8°, 344 p.

GORDON (E.). — Der Tiefbrand. Leipzig, Haberland. In-8°, 54 p. av. fig. et 3 pl.

GROSSE (E.). — Uebersicht über Lessings Laokoon und Schillers Abhandlung über das Erhabene. Berlin, Weidmann. In-8°, 27 p.

GRUND (P.). — Braucht das Volk die Kunst? Dresden, Pierson. In-8°, IV-32 p.

GUÉDY (H.). — Nouveau manuel complet de peinture à l'aquarelle. Paris, Mulo. In-18, XII-472 p.

GUYAU (M.). — Los problemas de la estética contemporanea. Trad. española de de J. M. NAVARRO DE PALENCIA. Madrid, tip. Pozas. In-8°, VIII-335 p.

GUYAU (M.). — El arte desde el punto de vista sociológico. Trad. española, por R. RUBIO. Madrid, tip. A. Perez. In-4°, 520 p.

HARDT (W.). — Die Bedeutung der Kunst für die Erziehung. Langensalza, Schulbuchhandlung. In-8°, 24 p.

HATTON (R.-G.). — Perspective for art student. London, Chapman & Hall. In-8°, 288 p. av. 208 fig.

HELLER (V.). — Grundformen der Mimik des Antlitzes in freiem Anschlusse an Piderits « Mimik und Physiognomik » mit besond. Berücksichtigung der bildenden Kunst. Wien, Schroll. In-4°, XI-179 p. av. 53 pl.

HILDEBRAND (A.). — Le Problème de la forme dans les arts figuratifs. Trad. de l'allemand par G.-M. BALTUS. Paris. V^{ve} Bouillon; Strasbourg, Heitz et Mündel, Pet. in-8°, XX-161 p.

HIRTH (G.). — Kleinere Schriften. I. Band, Wege zur Kunst. Geschichte; Technik; Physiologie; Monacensia. München, Hirth. In-8°, XVI-526 p.

HOKCWATER (W.-H.). — Practish handboekje bij de studie der perspectief. Amsterdam, C.-A.-J. von Dishoeck. In-8°, VIII-58 p. av. 47 fig.

HRDLICKA (J.). — Entwürfe für moderne Spitzen. Stuttgart, J. Hoffmann. In-folio, 30 pl. av. III p. de texte.

HURST (G.-H.). — The Painter's Laboratory Guide. London, C. Griffin. In-8°, 258 p. av. 22 ill.

JANOSI (B.). — Az Aesthetika története. III kötet: Baumgartentöl napjaink. [Histoire de l'esthétique. III^{e} vol.: De Baumgarten à nos jours]. Budapest, Magyar tud. Akademia. In-8°, VI-635 p.

JONAS (G.). — Kunstsinn im Volke. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 42 p.

KURZ (J.). — Die Stadt des Lebens. Leipzig. H. Seemann Nachf. In-8°, 288 p. av. 14 pl.

LAMBERT (F.-C.). — Modelling in Clay, Wax, etc. London, Dawbarn and Ward. In-8°, 24 p. av. fig.

LANGE (J.). — Briefe, herausg. von Peter KÖBKE. Einzig berechtigte Uebersetzung von Ida ANDERS. Strassburg, Heitz. In-8°, VI-294 p. av. portrait.

LANGE (K.). — Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistichen Kunstlehre. Berlin, Grote. 2 vol. in-8°: XVI-405 p.; 405 p.

LANTERI (E.). — Modelling. A Guide for Teachers and Students. With Preface by Onslow FORD. London, Chapman & Hall. In-4°, 162 p.

LARISCH (R. von). — Beispiele künstlerischer Schrift. II. Folge. Wien, Schroll. In-folio oblong.

LEHNER (J.) et MADER (E.). — Neue Dekorations-Malereien im modernen Stil. Wien, Wolfrum. In-folio, 60 pl.
Le même ouvrage a paru en français sous le titre : « Peintures décoratives de styles moderne » (Paris, libr. de l'Art ancien et moderne).

LESSING (G.-E.). — Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläuf. Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Münster, Achendorff. In-8°, 198 p. av. 2 pl.

LICHTWARK (A.). — Aus der Praxis (Die Grundlagen der künstlerischen Bildungr-Studien). Berlin, Cassirer. In-8°, 170 p.

LIPS (K.). — Kunst des Freihandzeichnens. I. Die Elemente derfreien Linienführung. B. Das Naive Freihandquadrat und das Rund. Zurich, Füssli. In-8°, 8 p.

LONGFELLOW (W.-P.-P.). — Applied Perspective for Architect. London. Gay & Bird. In-4°.

MANN (W.). — The Art of Shading. London, Chapman & Hall. In-8°, 88 p.

Mittenzwey (L.). — Kunst und Schul.e Leipzig, Sigismund & Volkening. In-8°, viii-114 p.

Moderne Möbel in einfacher Ausführung. Ergebnis des vom rhein. Verein zur Förderung des Arbeiterwohnungswesens und der Firma F. Krupp in Essen ausgeschr. Wettbewerbes. I.-Lief. (9 pl.). Düsseldorf, Wolfrum. In-folio.

L'ouvrage comprendra de 12 à 15 livraisons.

Die moderne Schrift. Eine Sammlung neuer Schriften und Schilder für Architekten Kunstgew.-Zeichner, Lithographen, Schildermaler, Schriftmaler, Kalligraphen, etc. (Gezeichnet von F. Schweimanns und F.-A. Becker). Berlin, Kanter & Mohr. In-folio, 54 pl.

Morris (W.) — Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. III-V. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 55 p.; 74 p.; 66 p.

Naske (A.). — Kunst, Stil und Mode. Brünn, Irrgang. In-8°, 48 p.

Nejedly (Z.). — Katechismus esthetiky. Dil 1. Prag, Hejda & Tucek. In-8°, 142 p.

Nesi (G). — Saggio critico di estetica positiva. Catanzaro, tip. del giornale *Il Sud*. In-16, 36 p.

Le Nu esthétique. L'Homme, la Femme et l'Enfant. Album de documents artistiques d'après nature, publié sous la direction de Emile Bayard. Liv. 2-8 (de chacune 4 pl. av. 4 p. de texte). Paris, Bernard. In-4°.

Otto (K.-H.). — Die Harmonie der Gegensätze als Grundlage der Kunst in Leben. Darmstadt, O. Schulze. In-8°, 59 p.

Pagani (A.). — Svolgimento del senso estetico nell' infanzia e nell' adolescenza, suoi rapporti coll' educazione morale ed intellettuale. Padova, tip. Seminario. In-16, 49 p.

Patek (C.). — Neue farbige Vorlagen im modernen Stil für Tapezierer und Decorateure. I. Serie. Wien, Wolfrum. In-folio, 24 pl.

Le même ouvrage a paru en français sous le titre : « Tentures modernes ». (Paris, libr. de l'Art ancien et moderne.)

Pater (W.). — Die Renaissance-Studien in Kunst und Poesie. Aus dem Engl. übertr. und mit einer Einleitung von W. Schölermann. Leipzig, Diederichs. In-8°, viii-323 p.

Popp (H.). — Maler-Æsthetik. Strassburg, Heitz. In-8°, vi-432 p.

Prang's Lehrgang für die künstlerische Erziehung unter bes. Berücksichtigung des Naturzeichnens. Nach dem Engl. bearb. von R. Bürckner und K. Elssner. Dresden, Müller-Fröbelhaus. In-4°, 472 p.

Prat (L.). — L'Art et la Beauté. Kalliklès. Paris, Alcan. In-8°, 286 p.

Profils et tournages. Recueil de documents de styles gothique, François Ier, Henri II, Henri III, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Empire, tirés des principaux musées, palais, châteaux, grandes collections, etc., français et étrangers. 1700 motifs relevés et dessinés sous la direction de E. Bajot, 2e série. Paris, Schimd. In-4°, 60 pl.

Pudor (H.). — Laokoon. Kunstesthetische Essays. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 252 p.

Puppe (G. del). — Religione ed arte. Udine, tip. Del Bianco. In-8°, 23 p.

Rachlmann (E.). — Ueber Farbensehen und Malerei. München, Reinhardt. In-8°, 55 p. av. 6 planches.

Reich (E.). — Kunst und Moral. Wien, Manz. In-8°, viii-248 p.

Rein (W.). — Bildende Kunst und Schule. Dresden, Haendcke. In-8°, vii-112 p.

Reineck (T.). — Moderne Schriften. Vorlagen für Firmenschreiber, Dekorations, Glas- und Porzellanmaler. Leipzig, Voigt. In-4°, 25 pl. av. iii p. de texte.

Ribette (A.). — Traité pratique d'héliogravure en creux sur zinc, au bitume de Judée. Paris, Mendel. In-8°, 180 p.

Richter (A.). — 12 Bogen Vorlagen für die Tiefbrenn-Technik. Darmstadt, O. Schulze. In-folio, 12 pl.

Robert (K.). — L'Aquarelle (Paysage), suivi d'une appréciation critique sur quelques maîtres modernes : Allongé, G. Béthune, Harpignies, etc. Paris, Laurens. In-16, 76 p. av. grav.

Rommelsbacher (A.). — Zeitgemässe, praktische Maler-Skizzen für Dekorations- und Zimmermaler, etc. I. Serie (12 pl. av. texte). Stuttgart, Mähler. In-4°.

Ruskin (J.). — Das Adlernest. 5 Vorlesungen über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft. Herausg. von Dr J. Sänger. Strassburg, Heitz. In-8°, vii-112 p.

Ruskin (J.). — Wege zur Kunst. IV. Arata Pentelicï. Vorlesungen über die Grundlagen der bild. Kunst. Aus dem Engl. von Th. Knorr. Strassburg, Heitz. In-8°, 102 p. av. 3 planches.

Rüttenauer (B.). — Symbolische Kunst. Strassburg. Heitz. In-8°, 181 p.

Sallwürk (E. von). — Bilderschmuck für unsere Schulzimmer. Leipzig, Klinkhard. In-8°, 13 p.

Schultze-Naumburg (P.). — Die Kultur des weiblichen Korpers als Grundlage der Frauenkleidung. Leipzig, Diederichs. In-8°, 152 p. av. 133 fig.

Seemann (A.). — Bildende Kunst in der Schule. Leipzig, E. A. Seemann. In-12, 48 p.

Soleau (E.). — De la protection des dessins et modèles d'art appliqués à l'industrie. Rapport au Congrès de Turin (1902, 16 au 18 septembre), association internationale pour la protection de la propriété industrielle (Congrès de Naples, 1902, 23 au 29 septembre), association littéraire et artistique internationale. (Loi française du 11 mars 1902). Paris, imp. Blot. In-8°, 20 p.

Stratz (C.-H.). — De schoonheit der vrouw bij verschillende Rassen. Amsterdam, Scheltema & Holkema. In-8°, xvi-360 p. av. 230 grav. et 1 carte.

Stratz (C.-H.). — Die Körperformen in

Kunst und Leben der Japaner. Stuttgart, F. Enke. In-8°, x-196 p. av. 112 fig. et 4 planches.

Studnicka (A.). — Principes du beau. Esthétique populaire. Trad. par L. Genoud. Paris, Fischbacher. In-8°, 121 p. av. 106 grav.

Suffing (E.-R.). — A Treatise on the Art of Glass Painting London, Scott, Greenwood. In-8°, 152 p.

Taine (H.). — Philosophie der Kunst. Aus dem Französ. uebertragen von E. Hardt. Leipzig, Diederichs. In-8°, iv-284 p. av. vign.

Thiele (A.). — Kunstförderung in der Provinz. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 31 p.

Tolstoi (L.). — Che cosa è l'arte? Traduz. prec. da un saggio di E. Panzacchi : Tolstoi e Manzoni nell' idea morale e nell' arte. Milano, frat. Treves. In-16, xlvii-264 p.

Tolstoi (L.). — Qué es el arte? Trad. de A. Riera. Barcelona, imp. Maucci. In-8°, 255 p.

Tolstoi (L.). — Was ist Kunst? Uebers. von M. Fesfanoff. Leipzig, Diederichs. In-8°, viii-322 p.

Torelli (A.). — L'arte e la morale. Bologna, Zanichelli. In-8°, 55 p.

Vachon (M.). — Pour devenir un artiste. Maximes, conseils et exemples d'après les maîtres français contemporains. Paris, Delagrave. In-8°, 289 p. av. 50 grav.

Verneuil (M.-P.). — Étude de la plante, son application aux industries d'art. Paris, Lib. centr. des Beaux-Arts. In-4°, 326 p. av. grav.

Volkmann (L.). — Naturprodukt und Kunstwerk. Dresden, Kühtmann. In-4°, 119 p. av. fig. et 32 pl.

Vorlagen für Brandmalerei, für flachen plastischen Tiefbrand, für Pyroskulptur nach Prof. Dr. von Weissenbach, für Pinselbrand, Brandmalerei in Verbindung mit Kerbschnitt, für Kerbschnitt und Flachschnitt, Lederschnitt, für Laubsägearbeiten, Intarsia und Metallätzung, für Holzmalerei, Glas- und Aquarellmalerei, Zeichenvorlagen. Leipzig, Haberland. In-4°, 90 p. av. fig.

Wald (C.-H.). — Moderne Möbeltischlerei. Leipzig, Arnd. In-8° iii et p. 308-551.

Ward (D.). — Progressive Designe for Students. London, Chapman & Hall. In-8°, 62 p. av. pl. et 42 ill.

Werner (H.). — Der Sezessionstischler. Entwürfe von Gebrauchs- und Ziermöbeln I. Serie, 1. Lieferung (6 pl. av. 1 p. de texte). Berlin, R. Hessling. In-4°.

La 1re série comprendra 4 livraisons de chacune 6 planches.

Wilhelm II Kaiser, die Kunst und das Kunstvertandniss der Massen. Von Veritas. Stuttgart, Koch. In-8°, 29 p.

Wolff (F.). — Verantwortung und Kunstkritik. Leipzig, Diederichs. In-8°, 39 p.

Wolff (J.). — Lionardo da Vinci als Æsthetiker. Inaug. Diss. Iena. In-8°, 140 p.

Zander (H.). — Das Licht-Luftproblem. Ein Beitrag zu einer Entwicklungsgeschichte. Leipzig et Berlin, Giesecke & Devrient. In-8°, 23 p.

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE

Albers (J.-H.). — Geschichte der Stadt Metz. Nach den zuverlässigen Chroniken u. auf Grund v. Einzeldarstellungen bis auf die Gegenwart bearb. Metz, Scriba. In-8°, viii-187 p. av. 1 plan et 1 carte.

Althan (N. d'). — Gli artisti italiani (architetti, incisori, miniatori, musicisti, pittori, scultori) e le loro opere. Torino, Petrini di G. Galizio. In-16, x-289 p.

Alttirolische Kunstwerke des xv. und xvi. Jahrh. Internationaler Kunsthist. Kongress, Innsbruck 1902. Innsbruck, H. Schwick. In-4°, 16 pl. av. iv p. de texte.

Arkel (G. van) et Weissmann (A.-W.). — Noord-Hollandsche oudheden beschreven en afgebeeld. 5e stuk. Amsterdam, Ten Brink en de Vries. In-8°, ii-115 p. av. 96 fig. et 6 pl.

Arnaud — (E.). Histoire et Description des antiquités civiles, ecclésiastiques et militaires de la ville de Crest en Dauphiné, précédée d'une Introduction sur son histoire générale, des origines à la Révolution. Grenoble, Gratier et Rey. In-8°, vii-329 p.

L'Art en Belgique. Choix des principaux monuments de l'art en Belgique, av. préface par H. Hymans. — De kunst in Belgie. Keus der vornaamste woortbrengselen der kunst in Belgie, met eene voorrede door H. Hymans. — 2e et 3e livr. (pl. 11-30). Leipzig et Berlin, E.-A. Seemann; Leipzig, Dietrich. In-folio.

L'ouvrage sera complet en 4 livraisons de 10 planches chacune.

Ashdown (C.-H.). — The City of St. Albans : Its Abbey, and its Surroundings. London, Homeland Association. In-8°, av. illustr.

Baessler (A.). — Altperuanische Kunst. Beiträge zur Archæol. des Inca- Reiches. I. Lief. (11 pl. av. 7 f. de texte ill.). Berlin, Asher. In-folio.

L'ouvrage comprendra 15 fascicules.

Ballu (A.). — Note sur les fouilles des monuments historiques en Algérie pendant l'année 1902. Paris, Imp. Nat. In-8°, 24 p.

Extrait du *Bulletin archéologique.*

Basler Jahrbuch 1902. Hrsg. v. Burckhardt (A.), Wackernagel (R.) u. Gessler (A.). Basel, Reich. In-8°, iii-292 p. av. 1 portrait et 3 planches.

Baudouin (P. de). — Montfort-l'Amaury. Limoges, imp. Perrette. In-8°, 62 p. av. grav.

Baudrillart (A.). — Les Catacombes de Rome. Histoire et description. Paris, Bloud et Cie. 2 vol. in-16 : 62 et 64 p. av. grav.

A. Bayersdorfer's Leben und Schriften. Aus seinem Nachlass herausg. von H. Mackowsky, A. Pauly und W. Weigand. München, F. Bruckmann. In-8°, ix-508 p. avec portrait.

Beckmann's Führer durch Freiburg in Breisgau u. Umgebung. Stuttgart, Klemm und Beckmann. In-8°, xii-178 p. avec plan, carte, 8 pl. et 20 illustr.

Benham (W.) et Welch (C.). — Mediæval London. London, Seeley. In-8°, 81 p. avec illust.

Besnier (M.). — L'Ile Tibérine dans l'antiquité. Paris, Fontemoing. In-8°, iv-360 p. av. 31 grav. et 1 planche.

Blanchet (A.). — Antiquités du département de l'Indre. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 17 p. av. grav. et 1 planche.

Extr. avec additions, du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France.*

Boehmer (F.). — Beiträge zur Geschichte der Stadt Stargard in Pommern. 1. Hft Mit 1 Stadtplan u. 1 Karte des Landes Stargard aus dem 13. Jahrh. u. Abbildg. der ersten Anlage der Marienkirche. Stargard, Weber. In-8°, 69 p.

Bouillet (A.). — Essai sur l'iconographie de sainte Foy. Paris, Picard. In-8°, 45 p.

Brochet (L.). — La Vendée à travers les âges. Paris, Champion. 2 vol. in-8° : ix-478 p.; 652 p. av. grav.

Brockhaus (H.). — Ricerche sopra alcuni capolavori dell' arte fiorentina. Ed. italiana per cura de F. Malaguzzi-Valeri. Milano, Hoepli. In-folio, xiii-130 p. av. 13 pl.

Brownell (W.-C.). — French Art. Classic and contemporary Paintings and Sculpture. London, Constable. In-8°, 240 p.

Brun (J.) et Eloy (H.). — Le Cantal illustré. Guide-album du touriste. Curiosités naturelles et archéologiques. (Aurillac, Vic-sur-Cère, Murat, Saint-Flour, Salers, Mauriac). Saint-Céré (Lot), Baudel. In-8°, 64 p. av. grav.

Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale, publié sous la direction de M. E. Chassignat. T. II, 1er fasc. (112 p. av. pl.). Paris, Picard. In-4°.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 50 : Tables générales des t. 1er à 49, dressées par Paul Ducourtieux. Limoges, Vve Ducourtieux. In-8° à 2 col., xxxv-361 p.

Burgemeister (L.). — Die Jesuitenkunst in Breslau. Inaug. Dissertation. Breslau. In-8°, 53 p.

Carrière (G.). — Les Cimetières de l'époque du Bas-empire de Pouzilhac, Arpaillargues et autres lieux du département du Gard. Nîmes, imp. Chastanier. In-8°, 7 p. av. grav. et tableau.

Extr. des *Mémoires de l'Académie de Nîmes.*

Casati de Casatis (C.-C.). — Étude sur la première époque de l'art français et sur les monuments de France les plus précieux à conserver. Paris, Leroux. In-8°, 32 p. av. grav.

Caster (W. van). — Mechelen door de eeuwen heen. Oudheidskund. Verzamelingen. Namen der straten van Mechelen en Korte beschrijving hunner vorige of nog bestaande oude gebouwen. Mechelen, Steurs-Bussers. In-8°, vii-335 p.

Catalogue des monuments et inscriptions de l'Egypte antique. 1re série : Haute-Égypte; t. III : Kom Obos, 2e part., 1er fasc. Paris, Leroux. In-4°, 120 p., avec 28 pl. et grav.

Chabas (F.). — Œuvres, publiées par G. Maspero. T. II. Paris, Leroux. In-8°, 460 p. av. fig. et 6 pl.

Charléty (S.). — Histoire de Lyon, depuis les origines jusqu'à nos jours. Lyon, Rey. In-16, 316 p. av. grav.

Chauvet (G.). — Notes sur l'art primitif. Angoulême, Coquemard. In-8°, 26 p.

Chevalier (U.). — Autour des origines du Suaire de Lirey, avec documents inédits. Paris, Picard. In-8°, 53 p.

Clément (C.-E.). — The Eternal City, Rome. Its Religions, Monuments, Literature and Art. London, Gay & Bird. 2 vol. in-8°.

Clermont-Ganneau (C.). — Recueil d'archéologie orientale. T. V, liv. 12-17 (p. 177-272 av. pl.). Paris, Leroux. In-8°.

Troisième collection de tablettes découvertes par M. de Sarzec à Tello. Notice par F. Thureau-Dangin. Paris, Leroux. In-4°, 38 p. av. grav.

Clinchamp (Ctesse B. de). — Chantilly (1485-1897). Les d'Orgemont; les Montmorency; les Condé; le duc d'Aumale. Av. une introd. de A. Mézières. Paris, Hachette. In-4°, viii-253 p.

Congrès archéologique de France (soixante-septième session). Séances générales tenues à Chartres, en 1900, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Paris, Picard. In-8°, lv-350 p. av. grav.

Congrès archéologique de France (soixante-huitième session). Séances générales tenues à Agen et Auch, en 1901, par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. Paris, Picard. In-8°, lv-454 p. av. pl. et carte.

Corpus papyrorum Ægypti, a Revillout et Eisenlohr conditum. T. I : Papyrus démotiques du Louvre, publiés et trad. par E. Revillout. Fasc. 4. Paris, Leroux. In-4°, 8 p. av. 10 pl.

Crovato (G.-B.). — Nozioni elementari di storia dell' arte ad uso delle scuole secondarie. Lanciano, Carabba. In-16, vii-218 p.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par le R. P. dom Fernand Cabrol. Fasc. 1 et 2 (col. 1 à 576 av. grav.). Paris, Letouzey et Ané. In-4° à 2 col.

Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, d'après les textes et les monuments... sous la direction de Ch. Daremberg et E. Saglio, avec le concours de E. Pottier. 33e fasc. (p. 1686-1844, av. 93 grav.). Paris, Hachette. In-4° à 2 col.

Dimier (L.). — Les Danses macabres et l'Idée de la mort dans l'art chrétien. Paris, Bloud et Cie. In-16, 61 p.

Doniol (A.). — Histoire du XVIe arrondis-

sement de Paris. Paris, Hachette et Cie. In-8, IV-537 p. av. grav. et 1 pl.

Dreesen (W.). — Neue malerische Bilder aus der freien u. Hansestadt Hamburg u. ihrer Umgebung. Hamburg, O. Meissner. In-fol., III p. av. 63 planches et 132 ill.

Drewes. — Reiseeindrücke von Kunst und Leben in Italien. 2. Progr. des Gymnasiums in Helmstadt. In-4°, 22 p.

Dübi (H.). — Der Alpensinn in der Litteratur und Kunst der Berner von 1547-1839. Bern, Wyss. In-4°, 63 p. av. 2 pl.
Extr. du *Neujahrs Blatt der litterarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr. 1902.*

Dufresne (D.). — Les Cryptes vaticanes. Paris, Brouwer. In-8°, 132 p. av. grav. et plans.

Dumuijs (L.). — Découvertes archéologiques faites à Férolles (Loiret) en 1902. Documents épigraphiques intéressant la ville de Fargeau (Loiret). Un monument funéraire du XVIe siècle; Inscription relative à la chapelle Sainte-Geneviève (XVIIe siècle) ; Un cadran solaire du XVIIIe siècle. Orléans, Marron. In-8°, 20 p. et planche.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais* (t. XIII).

Dupont. — Notice sur Saint-Samson du Pomont, ancienne paroisse, aujourd'hui réunie à Cissay. Gacé, Lépine. In-8°, II-48 p.

Du Teil (J.) — Autour du Saint-Suaire de Lirey (Documents inédits; remarques juridiques et esquisse généalogique). Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 32 p.

Einstein (L.). — The Italian Renaissance in England. London, Macmillan. In-8°, 438 p.

Feldmann (E.). — Geschichte Hamburgs und Altonas. Mit e. Beitrag v. H. Busch. Hamburg, Selbstverlag; Leipzig, Haessel. In-8°, VII-255 p. av. 20 fig. et 3 cartes.

Fleury (G.). — Le Domaine de Planches en Saint-Rémy-des-Monts (Sarthe). Mamers, Fleury et Dangin. In-4°, 20 p. av. gr.

Fleury (G.). — Note archéologique sur l'église des Loges-en-Coudrecieux (Sarthe). Mamers, Fleury et Dangin. In-4°, 16 p. av. grav.

Fuchs (E.). — Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit. Berlin, Hofmann. In-4°, x-480 p. av. 500 illustr. et 60 pl.

Gaedertz (K.-T.). — Was ich am Wege fand. Blätter und Bilder aus Literatur, Kunst und Leben. Leipzig, Weigand. In-8°, XII-285 p. av. grav. dans le texte et hors texte.

Gardner (E.-G.). — The story of Florence. London, Dent. In-8°, 450 p. av. 40 ill.

Gauthier (J.). — Le Cardinal de Granvelle et les artistes de son temps. Besançon, imp. Dodivers. In-8°, 51 p. et 2 portraits.

Germain (L.). — Note sur deux chapiteaux de la cathédrale de Saint-Dié. Saint-Dié, imp. Cuny. In-8°, 8 p. av. grav.
Extr. du *Bulletin de la Société philomatique vosgienne* (année 1902-1903).

Goovaerts (J.). — Ecrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. 6e livr. (p. 481-576). Bruxelles, Soc. belge de librairie. In-8° à 2 col.

Gradmann (E.). — Geschichte der christlichen Kunst. Stuttgart, Calwer und Stüttgarter Vereinsbuchh. In-8°, VI-616 p. av. 320 fig. dans le texte et hors texte.

Gsell (S.). — Fouilles de Gouraya (Sépultures puniques de la côte algérienne). Paris, Leroux. In-8°, 51 p. av. fig. et pl.

Guide to Italy. With Maps and Plans. London, Macmillan. In-12°, 460 p.

Gurlitt (C.). — Die Lutherstadt Wittenberg. Berlin, J. Bard. In-16, 68 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Harbauer (J.). — Katalog der merowingischen Altertümer von Schretzheim im Bayer. Schwaben. I Theil. Gymnas-Progr. Dillingen. In-8°, 62 p. av. 4 pl.

Héron de Villefosse (A.). — L'Argenterie et les bijoux d'or du trésor de Boscoreale. Description des pièces conservées au Musée du Louvre. Paris, Leroux. In-18, 199 p. av. fig.

Hess (J.). — Die Urkunden des Pfarrarchivs von St. Severin in Köln. Köln, Theissing. In-4°, VIII-470 p.

Hevesi (L.). — Oesterreichische Kunst des XIX. Jahrhunderts. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8°, IV-334 p. av. 253 gr.

Hodgson (F.-C.) — The Early History of Venice, from the Foundation to the Conquest of Constantinople. London, Allen. In-8°, 496 p. av. carte et plan.

Hoffbauer. — Les Rives de la Seine à travers les âges. Préf. de Victorien Sardou. Paris, Schmid. In-4°, 230 p. av. grav.

Illig (M.). — Die märkische Stadt Trebbin in Wort und Bild. Berlin, Hilfsverein deutscher Lehrer. In-8°, 68 p.

Jacoby (A.). — Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu, nebst Beiträgen zur Geschichte der Didaskalie der zwölf Apostel und Erläuterungen zu den Darstellungen der Taufe Christi. Strassburg, Trübner. In-8°, VI-107 p.

Jérome (L.). — Études d'histoire bénédictine. L'Abbaye de Moyenmoutier, de l'ordre de Saint-Benoît, de Lorraine. Paris, Lecoffre; Picard et fils; Beauchesne et Cie. In-8°, 594 p. av. plan.

Jobard (P). — L'Archéologie sur le terrain. Préf. de H. Chabeuf. Dijon, imp. Jobard. In-8°, XIX-222 p. av. 110 fig.

Jœst (F.). — Offenbach a. M. in Vergangenheit u. Gegenwart. Offenbach, Strauss. In-8°, VII, v-212 p. av. 5 planches.

Jouin (H.). — Les Maîtres peints par eux-mêmes. Paris, Gaultier, Magnier et Cie. In-16, 415 p.

Keiter (E.). — Wien und Niederœsterreich. Eine Sammlung von Reproductionen photogr. Ansichten sämmtl. Prachtbauten, histor. Baudenkmäler und berühmter Plätze der Kaiserstadt Wien und Umgebung, sowie der maler. Landschaftsbilder

von Niederœsterreich. Wien, Perles. In-8°, 72 p.
Extrait de *Œsterreich in Wort und Bild.*

Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte und Heraldik Tirols. Innsbruck, Wagner. In-8°, 41 p.

Knackfuss (H.). Zimmermann (M.-G.) et Gensel (W.). — Allgemeine Kunstgeschichte. 10-13. Abth., 3. Band : Barrock, Rokoko und Neuzeit v. Z. (p. 1-464 av. fig.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8°.

Kondakow (N.-P.). — Monuments de l'art chrétien au mont Athos. S. Pétersbourg. In-8°, vi-312 p. av. fig.
En langue russe.

Koppmann (K.) — Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock. III. Band, 3. Heft. Rostock, Stiller. In-8°, iii-112 p.

Kruse (J.). — Svenkst Porträtgalleri. XX: Arkitekter, bildhuggare, malare, tecknare. grafiker, mönsterritare och konstindus, trialister Med biografiska uppgifter. Stockholm, H. W. Tullberg, In-8°, 186 p.

Krackowizer (F.). — Häuser-Chronik der Stadt Gmunden in Ober-Oesterreich. Gmunden, Mänhardt. In-8°, vii-342 p. avec 1 plan.

Lamprecht (K.). — Deutsche Geschichte. 1. Ergänzungsband. I : Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. 1. Band : Tonkunst; Bildende Kunst; Dichtung; Weltanschauung. Berlin, Gaertner. In-8°, xxiii-471 p.

Lasteyrie (R. de). — Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France, dressée sous les auspices du ministère de l'Instruction publique. T. IV, 1re et 2e livraisons (Nos 61848 à 74866) (p. 1-400). Paris, Leroux. In-4° à 2 col.

Lederle (C.-F.). — Rastatt und seine Umgebung. Rastatt, Greiser. In-12. iii-262 p. avec fig., 2 plans et 1 carte.

Lehfeldt (P.). — Herzogth. Sachsen-Coburg u. Gotha, Landrathsamt Coburg. Amtsgerichtsbez. Neustadt, Rodach, Sonnefeld u. Königsberg in Franken. Iena, Fischer. In-8°, vii-153 p. av. 5 planches et 45 illustr.

Leitschuh (F.-F.). — Strassburg. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8°, 176 p. av. 138 grav.
Coll. des « Berühmte Kunststätten ».

Lindner (A.). — Danzig. Leipzig. E.-A. Seemann. In-8°, 114 p. av. 102 grav.
Coll. des « Berühmte Kunststätten ».

Lowrie (W.). — Christian Art and Archæology. Being a Handbook to the monuments of the early Church. London, Macmillan. In-8°, 456 p.

Lutzow (Count). — The Story of Prague. London, Dent. In-16, xix-212 p. av. grav.

Marti y Monso (J.). — Estudios histórico-artísticos relativos principalmente à Valladolid. Valladolid, Imp. Miñon. In-folio, xviii-698 p.

Marucchi (H.). — Eléments d'archéologie chrétienne. 2 vol. in-8°, av. grav. et plans. T. Ier (notions générales), xxxvi-400 p.; t. II, 451 p. Paris, Brouwer et Cie.

Marx (R.). — Études sur l'école française. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8°, 86 p. av. grav. et 39 planches.

Matthæi (A.). — Die bildende Kunst und das Volksleben in Deutschland. Kiel, Lipsius & Tischer. In-8°, 58 p.

Matthieu (E.). — Le Village de Bourlers et l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache. Charleroi, imp. Henri Quinet. In-8°, 15 p.

Maxe-Verly (L.). — L'Iconographie de l'Immaculée Conception de la Sainte Vierge depuis le milieu du xve siècle jusqu'à la fin du xvie. Moutiers, imp. Ducloz. In-8°, 48 p. av. grav.

Mélanges Perrot. Recueil de mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire ancienne, dédié à Georges Perrot, membre de l'Institut, etc., à l'occasion du 50e anniversaire de son entrée à l'Ecole normale supérieure. Paris, Fontemoing. Pet. in-4°, 344 p. av. 1 portrait, 5 pl. et 36 ill.

Menasci (G.). — Gli angeli nell'arte. Firenze, Alinari. In-8°, 157 p. av. fig. et 6 pl.

Michel (E.). — Histoire de la ville de Brie-Comte-Robert (des origines au xve siècle). Paris, Dujarric, in-8, 500 p. av. 60 grav. et 16 cartes et plans.

Michel (K.). — Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig, Dieterich. In-8°, x-127 p.

Monti (J.). — Storia ed arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como. Como, Nani, In-4°, ix-567 p.

Les Monuments de l'art en Suisse. Kunstdenkmäler der Schweiz. Publication de la Société suisse des monuments historiques. Nouvelle série. Liv. 1-2 (de chac. 10 p. de texte ill. avec 4 planches). Genève, Eggimann et Cie. In-folio.

Müntz (E.). — Precursori e propagatori del Rinascimento. Ed. interamente rifatta dall'autore e tradotta da G. Mazzoni. Firenze, Sansoni. In-8°, vi-199 p.

Le Musée d'art. Publié sous la direction de E. Müntz, avec la collaboration de J. Bainville, E. Bertaux, Ch. Diehl, E. Durand-Gréville, L. Gonse, H. Havard. P. Lafond, S. Lévi, E. Male, C. de Mandach, A. Marguillier, G. Migeon, P. Monceaux, E. del Monte, R. Peyre, G. Riat, G. Schéfer, J. Toutain. In-4°, 268 p. av. 900 grav. et 50 planches.

Musenklänge aus dem Karlsruher Künstlerbund. Leipzig, Voigtländer. In-8°, 46 p. av. fig.

Muther (R.). — Die Renaissance der Antike. Berlin, J. Bard. In-16, 67 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Omont (H.). — Missions archéologiques françaises en Orient aux xviie et xviiie siècles. 1re partie. Paris, Leroux. In-4°, 662 p.

Onfroy (H.). — L'Abbé Gerbold, archéologue, Paris, Emile-Paul. In-4°, 46 p. av. 16 planches.

Ortner (H.). — Straubing in seiner Vergangenheit u. Gegenwart. Straubing, Hirmer. In-8°, iv-104 p. av. 1 plan et 1 carte.

Paladini (C). — San Francisco d'Assisi nell' arte e nella storia lucchese. Firenze. *La Rassegna Nazionale*. In-16, 150 p.
Extrait de la *Rassegna Nazionale*.

Palys (de). — Notes sur l'abbaye de Redon, sur les seigneurs et le comte de Rieux. Saint-Brieuc, Prud'homme. In-8°, 52 p. et tableau généalogique.

Panzacchi (E). — Il libro degli artisti. Antologia. Milano, Cogliati. In-8°, xv-527 p.

Paris de 1800 à 1900, d'après les estampes et les mémoires du temps, publié sous la direction de Charles Simond. T. III. 1870-1900 (troisième République). Paris, Plon-Nourrit. In-8°, 652 p. av. 4000 grav.

Paulet (L.). — Les Baux et Castillon. Histoire des communes des Baux, du Paradou, de Maussane et de Mouriès. Avignon, Roumanille. In-8°, xx-398 p. av. grav.

Pérot (F.). — Coutigny. Son histoire, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Moulins, Crépin-Leblond. In-8°, 133 p. et grav.

Peyre (R.). — Nîmes, Arles, Orange, Saint-Rémy. Paris, Laurens. In-4°, vi-152 p. av. 85 grav.
Collection des « Villes d'art célèbres ».

La Picardie historique et monumentale, T. II, n° 3. Arrondissement de Montdidier ; canton de Roye. Notices par MM. Duhamel. Decéjean et le chanoine Odon (144-236 p. av. 28 pl.). Paris, Picard. In-4°.

Pottier (E.). — La Danse des morts sur un canthare antique. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. av. fig.

Propper (E.-J.) — Das alte Biel u. seine Umgebung. Unter Mitwirkung von Dr. E. Lanz-Bloesch u. Dr Bühler. I Serie (feuilles 1-16). Biel, Kuhn.

Prunai (G. C.). — Siena : una città del trecento. Firenze, Lumachi. In-16°, 116 p. av. fig.

Radisics (E. de). — Magyar Mükincsek. Chefs-d'œuvre d'art de la Hongrie. Avec le concours de M. Jean Szendrei. 3e vol. (et dernier) (viii-104 p. av. 17 pl.). Budapest; Leipzig, Hiersemann. In-4°.

Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes pour servir de Bulletin à la mission française du Caire, publié sous la direction de G. Maspero. Vol. XXIV, livr. 3 et 4 (p. 121-216, av. fig.). Paris, Bouillon. In-8°.

Rietschel (S.). — Weihnachten in Kirche, Kunst und Volksleben. Bielefeld, Velkagen & Klasing. In-8°, 160 p. av. 152 fig. et 4 pl.

Romani (F.). — Poesia pagana e Arte cristiana. Firenze e Roma, Olschki. In-4°, 70 p.

Roquet (H.). — Moncé-en-Belin. Mamers, Fleury et Dangin. In-8°, 83 p. av. gr. et plan.

Roulet (M.-F. Nixon). — Saint Anthony in art, and other Sketches. London, Art and Book Co. In-8°, 72 p.

Rosenberg (A.). — Handbuch der Kunstgeschichte. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8°, vi-646 p. av. 885 fig. et 4 pl.

Rübel (K.). — Geschichte der Frei- und Reichsstadt Dortmund. Dortmund, Köppen. In-8°, 64 p.

Sahm (W.). — Geschichte der Stadt Creuzburg Ostpreussen. Königsberg, Beyer. In-8°, xix-281 p. av. ill., 2 planches et 1 plan.

Schmid (M.). — Kunstgeschichte nebst Geschichte der Musik und Oper von Cl. Sherwood. 12.-13. Hft (p. 433-544 av. 2 planches) Neudamm, Neumann. In-8°.

Schmidt (C.-E.). — Cordoue et Grenade. Trad. et adapté par H. Peyre. Paris, Laurens. In-8°, 153 p. av. 97 grav.
Collection des « Villes d'art célèbres ».

Schmidt (C. E.). — Séville. Trad. et adapté par H. Peyre. Paris, Laurens. In-8°, 156 p. av. 111 grav.
Coll. des « Villes d'art célèbres ».

Schubring (P.). — Unter dem Campanile von San Marco. Ein Nachruf zur Erinnerung an Venedigs stolze Tage. Halle a. S., Gebauer-Schwetschke. In-8°, 42 p. av. 3 illustr. et 7 planches.

Schwab (M.). — Le Manuscrit hébreu n° 1388 de la Bibliothèque Nationale (Une Haggadah pascale) et l'iconographie juive au temps de la Renaissance. Paris, Klincksieck. In-4°, 29 p.

Schweizerisches Künstler-Lexikon. Her. von Schweizorischen Kunstwercin, red. unter Mitwirkung von Fachgenossen von Dr C. Brun. 1te Lief. Frauenfeld, Huber et Co. In-8°, 160 p. à 2 col.

Seder (A.). — Strassburger Studienblätter. 12 Tafeln Aquarellen der Strassburger Kunstgewerbeschule. Leipzig, E.-A. Seemann. In-4°, 12 pl.

Serrigny (E.). — Orphée chrétien représenté sur un bassin en étain. Langres, Impr. champenoise. In-8°, 16 p. av. grav.
Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*.

Sertillanges (Le R. P.). — Un pèlerinage artistique à Florence. Paris, Lecoffre. In-18, 167 p.

Servian (F.). — Études sur les Beaux-Arts à Marseille au xviiie siècle. Marseille, V. Roy; P. Bruat. In-8°, 53 p.

Sery (A.). — L'Abbaye Saint-Martin de Nevers de chanoines réguliers de Saint-Augustin. Avec une lettre de Mgr Lelong et une introduction de dom Fourier-Bonnard. T. 1er. Nevers, imp. Vallière. In-8°, xvi-286 p. av. grav.

Sinet (E.). — Notes et souvenirs sur Châtenay (Seine) Paris, imp. Dumoulin. In-8°, 11 p. av. grav.

Soil (E.-J.). — En Espagne. Notes d'art et d'archéologie. Anvers, imp. Vve de Backer. In-8°, 140 p. av. grav. et plans.

Soil (E.-J.). — Constantinople. Notes archéologiques. Anvers, imp. Vve de Backer. In-8°, 108 p. av. grav. et pl.

Soldi-Colbert de Beaulieu (E.). — La Langue sacrée. T. IV, fasc. 1. Les Armes magiques. Origine de l'alphabet phénicien (tableau général) (xxxii-16 p. av. fig.); fasc. 2 : Le Signe de la Croix; L'Enveloppe universelle; La Lettre Teth. Paris, Leroux. In-8°.

Soubies (A.). — Les Directeurs de l'Académie de France à la villa Médicis. Paris, Flammarion. In-24, vii-127 p. avec 1 planche.

Spiegelberg (W. von). — Eine Künstlerinschrift des neuen Reiches, der Titel ΑΕΣΩΝΙΣ. Paris, Bouillon. In-8°, 15 p. av. fig.

Spreti (C.). — Memoria di pittori, scultori e incisori ravennati pubblicate per cura di C. Ricci. Ravenna, tip. lit. Ravegnana. In-8°, 16 p.

Stinissen (J.). — Antwerpen en zijne merkwaardigheden. Anvers, de Vos & van der Groen. In-8°, 240 p. av. gr. et pl.

Suire (P.-T.). — Bouillé-Saint-Paul et son église. Saint-Maixent, Payet. In-8°, 24 p.

Table des quarante premières années (1859 à 1898) de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. Nantes, bur. de la Société archéologique. In-8°, 96 p.

Terquem (H.). — L'Authenticité du linceul du Christ. Etat actuel de la question. Paris, Paclot. In-8°, 113 p. av. 2 planches.

Thellier (E.). — Notice historique du village et de l'ancienne abbaye d'Elan (ordre de Saint-Benoît, filiation de Citeaux), Ardennes (1148-1761-1902). Tours, imp. Bousrez. In-8°, 31 p.

Théphany (A.). — Notice sur Pont-Croix. Quimper, A. de Kérangel. In-18, 29 p.

Thévenot (A.). — Monographie de la commune de Lhuître. Arcis-sur-Aube, Frémont. In-8°, 389 p. av. portraits.

Thureau-Dangin (F.). — Notice sur la troisième collection de tablettes découverte par M. de Sarzec à Tello. Paris, Leroux. In-8°, 38 p. av. grav.

Torrigiani (L.). — Il comune del Baguo a Ripoli descritto nei tre aspetti civile, religioso e topografico Parte I, vol. 3 (222 p.); Parte II, vol. 3 (312 p.). In-8°.

Trotto Campurmo (E.). — Venezia nel presente e nel passato. Padova, frat. Drucker. In-16°, xiv-444 p. av. fig. et 6 pl.

Tumpach (J.). — Vyznam a dulezitost starokresfanskych pamatek a pomniku pro vedu a nabozenstvi [Signification et importance pour la science et la religion des monuments commémoratifs et funéraires des premiers siècles chrétiens]. Prague, l'auteur. In-8°, 106 p.

Ujfalvy (C. de). — Le Type physique d'Alexandre le Grand, d'après les auteurs anciens et les documents iconographiques. Paris, Fontemoing. In-4°, 185 p. av. 86 grav. et 22 pl.

Urbini (G.). — Disegno storico dell' Arte Italiana. Parte I (dal sec. i al xv). Torino. Roma, Milano, Firenze, Napoli, Paravia, In-8°, xii-115 p. av. grav.

Varaville (J. de). — Histoire de l'abbaye de Saint-Denis et des maisons de la Légion d'honneur. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. In-18, viii-292 p.

Venturi (A.). — La Madone. Représentations de la Vierge dans l'art italien. Paris, Gaultier, Magnier et Cie. In-4°, ix-444 p. av. ill. et 17 planches.

Vernier (J. J.). — Inventaire du trésor et de la sacristie de l'abbaye de Clairvaux, de 1640. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 81 p.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (t. 63.)

Vignon (P.). — Le Saint-Suaire de Turin Angers, imp. Burdin. In-8°, 4 p.

Vigo (P.). — Montenero : guida storico-artistico-descrittiva, con appendice di documenti inediti. Livorno, tip. Fabbreschi. In-16, viii-530 p.

Vingtrinier (E.). — Le Lyon de nos pères. Lyon, Bernoux, Cumin et Masson. In-4°, viii-336 p. av. 300 ill. et 20 planches.

Walchegger (J.). — Brixen. Geschichtsbild u. Sehenswürdigkeiten. Brixen, Buchh. des kath.-polit. Pressvereins. In-8°, 143 p. av. 42 fig. et frontispice.

Waltz (A.). — Bibliographie de la ville de Colmar. Colmar, imp. Jung. In-8, 539 p.

Warnecke (G.). — Hauptwerke der bildenden Kunst in geschichtlichem Zusammenhange. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8°, viii-448 p. av. 441 fig. et 4 planches.

Wherry (A.). — Stories of the Tuscan artists. London, Dent. In-4°, 162 p. av. 53 ill.

Wickenhagen (E.). — Kurzgefasste Geschichte der Kunst, der Baukunst, Bildnerei, Malerei, Musik. Stuttgart, P. Neff. In-8°, vi-318 p. av. 301 fig. et 1 planche.

Wickenhagen (E.). — Kurzgefasste Geschichte der Kunst. Stuttgart, Neff. In-8°, vi-318 p. av. 1 pl. et 301 fig.

Wolff (H.). — Historischer Reisebegleiter für Rom. Berlin, Borstell und Reimarus. In-8°, 200 p.

Zacher (H.). — Venedig als Kunststätte Berlin, J. Bard. In-16, 83 p. av. grav.

Coll. « Die Kunst ».

III. — ARCHITECTURE

Adam (R.) et Adam (J.). — The Works in architecture. Reproduction de l'édition originale (Londres, 1778 à 1822) Dourdan, Thézard. 3 vol. in-folio, 105 pl. avec textes anglais et français.

Albrecht (R.). — Führer durch Würzburg. Rothenburg o. T., R. Albrecht. In-8°, 32 p. av. illustr. et 1 plan.

Alt-Arnstadt. Herausg. v. d. Museumsgesellschaft. 1. Heft. Arnstadt, Frotscher. In-8°, iii-136 p.

Altmann (W.). — Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin, Wiedmann. In-8°, viii-112 p. av. 33 fig. et 2 planches.

L'Architecture au xx° siècle. 3° série (20 pl.) Paris, Lib.-imp. réunies. In-4°.

Avena (A.). — Monumenti dell' Italia meridionale. Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle provincie meridionali. Vol. I: Del periodo mdcccxci-mcmi. Roma, Officina poligrafica romana. In-4°, xxii-411 p. av. 256 fig.

Babeau (A.). — Le Jardin des Tuileries au xvii° et au xviii° siècle. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 39 p.

Badia (I. de). — Il vecchio palazzo della parte guelfa [in Firenze]. Firenze, imp. Franceschini. In-8°, 14 p.

Baldissera (G.). — Artegna, antico castello, comune e pieve del Friuli. Udine, del Bianco. In-8°, 250 p.

Barbeck (H.). — Alt-Nürnberg. Kulturgeschichtliche Bilder aus Nürnbergs Vergangenheit 13.-14. (Schluss-) Lief. Nürnberg, Heerdegen-Barbeck. In-folio.

Barbieri (C.). — Le origini della chiesa di Santa Maria della Neve in Vigevano : documenti. Mortara-Vigevano, tip. Cortellezzi. In-16, 25 p. et 1 planche.

Bardy (H.). — La Tour de Milandre. Imp. Montbéliardaise. In-18, 20 p.

Barnabé (Le P.). — Le Prétoire de Pilate et la forteresse Antonia. Paris, Picard. In-8°, xxiii-251 p. av. 32 ill. dans le texte et hors texte.

Barret (P.). — Le Tympan de l'ancienne église romaine d'Issy. Caen, imp. Delesques. In-8°, 23 p. et 1 planche.

Das Bauernhaus in Œsterreich-Ungarn und in seinen Grenzgebieten. Herausg. vom œsterr. Ingenieur-und Architekten-Verein, 1. Lief. (15 pl.). Dresden, Kühtmann. In-fol.

Baumeister (R.). — Stadtbaupläne in alter und neuer Zeit. Stuttgart, Belser. In-8°, 34 p.

Beckmann's Führer durch Worms a. Rh. Stuttgart, Klemm und Beckmann. In-8°, iv-93 p. av. plan.

Benham (W.). — Old St Paul's Cathedral. London, Seeley. In-8°, 80 p. av. grav. dans le texte et hors texte.

Bergen (H.). — Die Marienburg und der deutsche Ritterorden. Berlin Boll & Pickardt. In-8°, 32 p. av. illustr.

Bergner (H.). — Beschreibende Darstellung der älteren Bau u. Kunstdenkmäler der Kreise Ziegenrück u. Schleusingen. Halle, Hendel. In-8°, vii-260 p. av. 156 illustr., 3 planches et 2 cartes.

22° fasc. de l'ouvrage : *Beschreibende Darstellung der älteren Bau-und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen u. Herzogt. Anhalt.*

Ein Besuch in Ludwigsburg. Kurze Beschreibung der Sehenswürdigkeiten der zweiten Residenzstadt Württembergs. Ludwigsburg, Aigner. In-8°, 30 p.

Beylié (L. de). — Les Anciennes maisons de Constantinople. Grenoble, Falque et Perrin; Paris, Leroux. In-4°, x-30 p. av. grav. et 11 pl.

Supplément à l'*Habitation byzantine* du même auteur.

Bianchi (V.-E.). — Guide to Rome and its Environs. Torino, Paravia. In-16, lii-315 p. av. fig. et 1 carte.

Bierfreund (F.). — Monumenter og Mennesker. London, Gyldendal. In-8°, 260 p.

Bouillet (A.). — Les Églises paroissiales de Paris. N° 12 : Saint-Médard; Saint-Jacques du Haut-Pas (16 p. av. grav.); — N° 13 : Saint-Eustache (26 p. av. grav.). Paris, Vitte. In-8°.

Boulmont (G.). — Vade-mecum du touriste aux ruines de l'abbaye de Villers, et supplément illustré de la « Description des ruines » du même auteur. Bruxelles, impr. V^ve Lambert. In-16, 48 p. av. grav. et plans.

Bouquet (A.). — Les Églises paroissiales de Paris. N° 10 : Saint-Germain de Charonne et Notre-Dame de la Croix de Ménilmontant (16 p. av. grav.); — N° 11 : Eglise de la Sorbonne (16 p. av. grav.). Paris, Vitte. In-8°.

Bradley (M. C.) et E. T. — Westminster Abbey. Ill. and Architectural Chapter by the late A. J. Grahame. With introd. Chapter by the Dean. London, *Pall Mall Gazette*. In-4°.

Bretholz (B.). — Die Pfarrkirche St. Jakob in Brünn. Brünn, Winicker. In-4°, ix-206 p. av. fig. et planches.

Brown (J. Wood). — The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edimburgh, Schulze. In-4°, xi-176 p. av. ill. et pl.

Capelle (E.). — L'Abbaye de Fontfroide, Toulouse, Privat. In-4°, 32 p. av. grav. et pl.

Castles and Abbeys of Great Britain and Ireland. Part. I, vol. I. London, Dicks, In-4°, 32 p. av. 1 planche.

Cervinka (J.-L.) — Devin a Velehrad. Dva hrady velkomsravske. Studie topograficko-archeologicka. [Devin et Velehrad, deux châteaux de Grande-Moravie]. Kremsier, Slovak. In-8°, 68 p.

Chapmann (F). — Ancient Royal Palaces in and near London. London, J. Lane. In-folio, 184 p. av. planches.

Charakteristische Giebelbauten und Portale in Danzig aus der Zeit vom 14. bis 18. Jahrh. Danzig, L. Saunier. In-4°, 60 pl. av. vii p. de texte.

Coomans (J.). — Ypres. Collégiale de Saint-Martin. Gand, Siffer. In-4°, 9 p. à 2 col. et planches.

Corlette (H.-C.). — The cathedral Churche of Chichester. London, Bell. In-8°, viii-128 p.

Correll (F.). — Deutsche Fachwerkbauten der Renaissance. 2. Serie (40 pl. av. iv p. de texte). Berlin, B. Hessling. In-folio.

Correll (F.). — Freitreppen und Portale vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Frankfurt a. M., H. Keller. In-4°, 50 pl.

Correll (F.), — Deutsche Brunnen. Mit Vorwort von P.-J. Rée. Frankfurt a. M., H. Keller. In-4°, 30 pl. av. iii pl. de texte.

Courtaux (T.). — Notice historique sur les seigneurs de la baronnie de la Bore, au pays laonnais et sur le château de ce nom, en la commune de Bonconville (Aisne) (1171-1901). Paris, Cabine. de l'historigraphe. In-8°, 139 p. av. planches.

Decamps (G.). — La Chapelle de Notre-Dame dite « au Soleil » près de la porte d'Havré à Mons. Mons, imp. Dequesne-Masquillier. In-8°, 14 p.

Dechant (F.). — Das Jagdschloss Falkenlust, ein rhein. Baudenkmal Cuvilliés. Aachen, P. Müller. In-folio, 24 p. av. 25 planches.

Demaison (L.). — La Cathédrale de Reims. Son histoire; les dates de sa construction. Caen, Delesques. In-8°, 58 p. av. grav.

Demay (C.). — Histoire de la chapelle de Notre-Dame des Vertus. Auxerre, imp. Monneret. In-8°, à 2 col., 7 p. avec grav.

Des Forts (P.). — Le Transept de l'église de Jumièges. Caen, imp. Delesques. In-8°, 8 p. et 1 planche.

La Devastazione delle belle arti in Italia : breve risposta alla relazione del conte Codronchi sul disegno di legge per la conservazione degli oggetti d'arte e d'antichità. Roma, tip. Kleinbub. In-16°, 40 p.

W. Dilich's Ansichten hessischer Städte aus dem J. 1591. Marburg, Elwert. In-fol., 9 p. et 27 planches.

Ditchfield (P.-A.). — The Cathedrals of Great Britain. Their History and Architecture. London, Dent. In-8°, xii-452 p.

Dixon (W.-H.). — Her Majesty's Tower. Popular ed. With an Introd. by W. J. Loftie. London, Cassell. 2 vol. in-8°-508 p.; 525 p.

Dœnges (C.). — Geschichte der evangel. Stadtkirche und Kirchengemeinde zu Dillenburg. Dillenburg, Weidenbach. In-8°, 52 p.

Doering (O.). — Kreise Halberstadt Land und Stadt. Halle, Hendel. In-8°, vii-541 p. av. 221 ill., 23 pl. et 1 carte.

23e fasc. de la *Beschreibende Darstellung der älteren Bau und Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen.*

Doering (O.). — Unsere Kunstdenkmäler. Kalender f. d. Prov. Sachsen a. D. 1902. Magdeburg, Neumann. In-4°, 18 p. av. ill.

Dorschfeldt (R.). — Holzbauten der Gegenwart. Stuttgart, Wittner. In-folio, 78 pl.

Duc (J.-A.). — Symbolisme architectural de la cathédrale d'Aoste. Aosta, tip. cattolica. In-16, 11 p.

Duclos (A.). — L'art des façades à Bruges. Bruges, imp. K. van de Vyvere-Petyt. In-4°, 62 p. av. 17 pl. et 40 photograv.

Dufournet (A.). — Essai sur l'histoire de l'église Saint-Eusèbe d'Auxerre. Auxerre, Monneret. In-16, vii-54 p. av. grav.

Durm (J.). — Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart, Bergsträsser. In-8°, vii-564 p. av. 558 ill. et 5 pl.

5e fasc. de la 2e partie du *Handbuch der Architectur* de E. Schmitt.

Durrer (R.). — Die Kunst-und Architektur-Denkmäler Unterwaldens. Bog. 9-14. Zürich, Fäsi und Beer.

Ebhardt (B.). — Deutsche Burgen. 4. Lief (p. 145-192 av. fig. et 4 pl.) Berlin, Wasmuth. In-folio.

Ebhardt (B.). — Führer durch die Hohkönigsburg. Berlin, Wasmuth. In-8°, 39 p. av. grav.

Ehrhardt (E.). — Der Dom in Bremen. Bremen, von Halem. In-8°, 31 p. av. grav.

Fabriczy (C. von). — Die Handzeichungen Giulianos da Sangallo. Stuttgart, Gerschel. In-8°, iii-132 p.

Felden (E.). — Protestantische Kirchen in Deutschland. Frankfurt a. M., Neuer Frankfurter Verlag. In-8°, 76 p.

Fleming (J.-S.). — Ancient Castles and Mansions of the Stirling Nobility Described and Illustrated. London, Gardner. In-4°, 478 p. av. grav.

Fleury (G.). — Guide illustré pour Mamers, avec notes historiques et archéologiques, suivi d'une notice sur l'abbaye de Perseigne. Mamers, libr. Fleury et Dangin. In-8°, viii-224 p. av. grav.

Fleury (G.). — Note archéologique sur l'église des Loges-en-Coudrecieux (Sarthe). Mamers, Fleury et Dangin. In-4°, 16 p. av. grav.

Gause (E.). — Der Einfluss des christlichen Cultus auf den Kirchenbau besonders auf die Anlage des Kirchengebäudes. Inaug. Dissertation. Iena. In-8°, 86 p.

Gauthier (J.). — L'Abbaye de Saint-Vincent de Besançon; son église, ses monuments et leur histoire. Besançon, imp. Jacquin. In-8°, 29 p.

Gele (A. van). — Excursions et promenades. Guide dans les ruines de Villers. Bruxelles, imp. Janssens. In-12, 32 p. av. gr. et 1 pl.

Gérard (A.). — Le vieux Namur. Namur, Delvaux. In-8°, 198 p. av. grav.

Geuter's illustrirter Führer durch Triest u. seine Umgebung. Darmstadt, Geutner. In-8°, 40 p.

Gheeraerts (M.). — Le vieux Bruges. Reproduction en fac-similé des principaux fragments de la grande vue panoramique de cette ville en 1562. Plan à vol d'oiseau. Gand, Heins. In-8°, 31 p. av. pl.

Giacosa (G.). — I Castelli Valdostani. Milano, Cogliati. In-8°, xii-383 p. avec ill.

Gilliat-Smith (E.). — The story of Bruges. London, Dent. In-12°, xii-420 p. av. illustr., et carte.

Gobert (F.). — Histoire et souvenirs. Les rues de Liège anciennes et modernes. T. IV, fasc. 8 (p. 225 à 256). Liège, Demarteau. In-4°.

Godkin (G.-S.). — The Monastery of San Marco. London, Dent. In-8°, vii-130 p.

Gotch (J.-A.) — Early Renaissance Architecture in England. A Historial and Descrip-

tive Account of the Tudor, Elizabethan and Jacobean Periods, 1500-1625. London, Batsford. In-8°, 304 p. av. 230 ill. et 87 pl.

Gower (R.-S.). — The Tower of London. Vol. I-II. London, Bell. In-8°; 244 p.; 202 p.

Grefe (C.). — Alt-Krain. Text von P. von Radics 4-9. Lief. (de chacune 4 pl. in-folio av. 5, 6, 6, 6, 7 et 7 p. de texte in-8°). Wien (Kubasta & Voigt); Laibach.

Grefe (C.). — Alt-Oesterreich, 37-42. Lief. (de chacune 4 planches in-folio avec 4 p. de texte in-8°). Wien (Kubasta & Voigt); Laibach.

Grosse-Duperon (A.). — L'Ancien Hôtel-Dieu de Mayenne, dit du Saint-Esprit. Mayenne, imp. Poirier. In-8°, 186 p. av. grav. et plan.

Guibert (L.). — Un livre sur l'abbaye de Saint-Martial de Limoges. Limoges, Vve Ducourtieux. In-8°, 32 p. av. gr.

Gurlitt (C.). — Stadt Dresden. 2. Theil. (ii et p. 303-584 avec illustr. et planche). Dresden, Meinhold & Söhne. In-8°,

Gurlitt (C.). — Die Westtürme des Meissner Domes. Berlin, Wasmuth. In-8°, 47 p. av. 41 fig.

Hahr (A.). — Handbok i arkitekturens historia. I. heft. Stockholm, Wahlström & Widstrand. In-8°, 48 p.

Happel (E.). — Geschichte und Beschreibung der Ruine Felsberg, Altenburg und Falkenstein. Cassel, Vietor. In-8, 26 p.

Happel (E.). — Geschichte und Beschreibung der Ruine Vogelberg bei Volkmarsen. Cassel, Vietor. In-8°, 31 p. av. 4 fig. et 1 plan.

Hartung (H.). — Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland in photogr. Orig. Aufnahmen. 8. Lief. (25 pl.). Berlin, Wasmuth. In-folio.

Hasak (M.). — Die romanische und gothische Baukunst. Der Kirchenbau. I. Heft. Stuttgart, Bergstraesser. In-8°, vi-278 p. av. 291 fig. et 19 planches.

3e fasc. du 4e vol. de la IIe partie du *Handbuch der Architektur* de E. Schmitt.

Haselberg (E. von). — Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Stralsund, 5. Heft: Der Stadtkreis Stralsund. Stettin, L. Saunier. In-8°, v-188 p.

Hastings (G.). — Siena, its Architecture and Art. London, De la More Press. In-4°, 60 p.

Haupt (A.). — Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Neue Forschungs-Ergebnisse über die Künstler des Otto-Heinrich-Baues und des Gläsernen Saalbaues. Frankfurt a. M., H. Keller. In-8°, 93 p., av. 42 fig. et 11 pl.

Helbing (H.). — Die Wiener Ansichten von Schütz, Ziegler u. Janscha. München, Vereinigte Druckereien. In-4°, 5 p. av. 7 pl.

Helfert (J.-A. von). — Die Herstellung des Riesenthores von St. Stephan und die Wiener Secession. Wien, Brzezowsky & Söhne. In-4°, 10 p.

Hénard (R.) et Fauchier-Magnan. — L'Hôtel Lambert. Paris, Emile-Paul. In-4°, 68 p. av. grav.

Herbet (F.). — Le Château de Fontainebleau en 1580. Fontainebleau, imp. Bourges. In-8°, 31 p.

Heydenreich (E.). — Bau-u. Kunstdenkmäler im Eichsfeld und in Mühlhausen. Mühlhausen i. Th., Albrecht. In-4°, 35 p.

Extr. des *Mühlhauser Geschichtsblätter*.

Hiatt (C.). — Wesminster Abbey. A short History and Description of the Church and Conventual Building. With Notes on the Monuments. London, Bell. In-8°, 152 p.

Hlavka J.). — Topographie der histor. und Kunst-Denkmale im Königr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des xix. Jahrhunderts : V : Der politische Bezirk Mühlhausen, von A. Podlaha und E. Sittler (vi-171 p. av. grav. et 8 pl.); — IX : Bezirk Rokytzan, von A. Podlahv (iv-192 p.); — XIII : Bezirk Bribram, von A. Podlaha (v-188 p.). Prag (Bursik & Kohout). In-8°.

Hlavky (J.). — Soupis pamatek historickych umeleckych v Kralovstvi Ceskem od praveku do pocatku xix. Stoleti. Napsali A. Podlaha a E. Sittler. Vol. XV [Monuments historiques et artistiques du royaume de Bohême]. Prag, Bursik & Kohout. In-8°. 351 p.

Hoffmann. — Die Hohkönigsburg nebst Schlettstadt und Rappoltsweiler. Freiburg i. B., Lorenz. In-8°, 91 p. av. 16 grav., 2 plans et 1 carte.

Howe (W.-H.). — Castles and Abbeys of Great Britain and Ireland. Their History and Legendary Lore. Vol. I. London, Dicks. In-4°, 392 p. av. illustr.

Hunt (V.-B.) — The Story of Westminster Abbey. Being some Account of that Ancient Foundation, its Builders, and those who sleep therein. London, Nishe. In-8°, 370 p.

Hunziker (J.). — Das Schweizerhaus nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt. 2. Abschn. : Das Tessin. Aarau, Sauerländer. In-8°, xiii-169 p. av. fig.

Inglesi (A.). — Pochi appunti sulla chiesa parocchiale dei SS. mm. Quirico e Giuditta in Siena. Siena, tip. S. Bernardino. In-16, 13 p.

Jacob-Duchesne. — Quelques notes sur le vieil Arlon. Arlon, impr. Brück. In-8°, 116 p. avec grav. et 1 planche.

Jahresbericht des thüringisch-sächsischen Vereins f. Erforschung des vaterländischen Altertums u. Erhaltung seiner Denkmale in Halle a. d. Saale f. 1900 bis 1901. Halle, Anton. In-8°, 60 p.

Jansa (W.). — Alt-Prag 7.-14. Lief. (de chacune 4 pl. av. 8 p. de texte) Prag, Koči. In-folio.

Joseph (D.). — Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. 1 und 2. Band. Berlin, B. Hessling. In-8°, xxxv-911 p. av. 773 fig.

Joseph (D.). — Stiftshütte, Tempel- und Synagogenbauten aus alter Zeit. Berlin, Calvary. In-4°, 39 p. av. 44 fig.

Kempf (F.). — Das Münster zu Freiburg in Breisgau und seine Wiederherstellung. Freiburg i. B., Herder. In-8°, 23 p. av. 1 planche.

Koch (O.-V.) et Storck (H.). — Tegninger af aeldre nordisk Architektur. Fjerde Samling. Forste Raekke. 3. Hefte (3 pl.), Hagerup. In-folio.

Koegel (D.). — Geschichte der M. Kajetans-Hofkirche der Theatiner und des kœnigl. Hofstiftes in München. Progr. des Maximil.-Gymnas. in München. In-8°, 36 p.

Kossmann (B.). — Die Bedachung aus Heidelberg Otto Heinrichsbau vor 1689. Karlsruhe, G. Braun. In-8°, 23 p. av. 15 fig.

Kunstdenkmale Bayerns. 20.-22. Lief. München, Vereinigte Kunstanstalten.

Künstle (K.) und Beyerle (K.). — Die Pfarrkirche St. Peter u. Paul in Reichenau-Niederzell u. ihre neuentdeckten Wandgemälde. Freiburg i. B., Herder. In-fol., vii-48 p. av. 20 fig. et 3 plach.use

Kutschmann (T.). — Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. I. Serie (30 pl. avec 20 p. de texte ill.). Berlin, Hessling. In-folio.

Laske (F.). — Die vier Rundkirchen auf Bornholm und ihr mittelalterlicher Bilderschmuck. Berlin, W. Ernst & Sohn. In-8°, 109 p. av. fig.

Lasteyrie (R. de). — La Date de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 22 p. et grav.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (t. 29).

Lasteyrie (R. de). — Discours sur les origines de l'architecture gothique, prononcé le 7 janvier 1901, à la séance publique de la Société des Antiquaires de Normandie. Caen, Delesques. In-8°, 41 p.

Lauzun (P.). — Châteaux de l'Agenais. Caen, Delesques. In-8°, 21 p. av. grav.

Leixner (O. von). — Der St. Stephansdom zu Wien. Berlin, Spemann. In-folio, 17 p. av. fig. et 6 planches.

Liger (F.). — Les deux abbayes de Champagne-en-Rouez et Tennie (Sarthe). Paris, Champion; Chéronnet. Le Mans, lib. de Saint-Denis. In-8°, 35 p.

Longhi (A.). — Il palazzo Vizani (ora Sanguinetti) e le famiglie illustri che lo possederono : cenni di storia bolognese. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. In-8°, 343 p. et 1 planche.

Ludorff (A.). — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Minden. Mit gesch. Einleitung von Pr Wurm. Münster; Paderborn, Schoningh. In-4°, vii-134 p.

Ludorff (A.). — Die Bau- und Kunstdenkmaler von Westphalen. XII : Kreis Wiedenbrück. Mit geschichtl. Einleitung von Eickhoff (vii-88 et 3 p. av. fig. et 58 pl.); — XIII : Die Bau- und Kunstdenkmaler des Kreises Minden. Mit geschichtl. Einl. von Worms (vii-134 p. av. 2 cartes et 442 fig. dans le texte et hors texte). Münster; Paderborn, Schoningh. In-4°.

Lüttich (S.). — Zur Baugeschichte des Hamburger Doms und der anliegenden Baulichkeiten. Programm des Gymnasiums in Naumburg a. S. In-4°, 48 p.

Lunet de Lajonquière (E.). — Inventaire descriptif des monuments du Cambodge. Paris, Leroux. In-8°, cv-432 p. av. 196 fig.

Luthmer (F.). — Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues. Frankfurt a. M., Keller. In-8°, viii-240 p. av. fig. et 34 pl.

Lutsch (H.). — Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. VI. Band : Denkmäler Karten. Breslau, Korn. In-folio, 3 pl. et iii p. de texte.

Maitre (L.). — L'Église de Saint-Philbert est-elle carlovingienne ou de l'époque romaine? Caen, imp. Delesques. In-8°, 9 p. et 1 planche.

Mallay. — L'Eglise du monastère et le Château de Polignac. Introduction par N. Thiollier. Le Puy, imp. Marchessou. In-8°, 31 p. av. grav.

Marucchi (H.). — Éléments d'archéologie chrétienne. III : Basiliques et Églises de Rome. Paris, Desclée, Lefebvre et Cie. In-8°, xxxix-529 p. av. grav. et plan.

Matteucci (V.). — Le chiese artistiche nel Mantovano. Mantova, Segna. In-4°, 567 p. av. fig.

Maumené (A.). — Notes sur l'ornementation des jardins. Paris, Imp. et lib. horticoles. In-16, 63 p. av. 14 fig. et 1 pl.

Mayeux (A.). — Réponse à M. Eugène Lefebvre-Pontalis sur son article « Les Façades successives de la cathédrale de Chartres au xie et au xiie siècle ». Chartres, imp. Garnier. In-8°, 24 p. av. fig.

Mazade (A.). — A travers l'Italie. T. 2 : Rome; Naples; Florence; souvenirs de Bologne; Sienne; Pise. Paris, imp. Chaix. In-18°, 252 p. av. planches.

Meehan (J.-F.). — Famous Houses of Bath and District. With an appreciative Introd. by the Marquess of Dufferin and Ava. London, Mechan. In-8°, 228 p. av. 60 ill.

Mehlis (C.). — Von den Burgen der Pfalz. Freiburg i. B., F.-P. Lorenz. In-8°, viii-111 p. av. 17 fig.

Ménard (V.). — Notre-Dame de Genilly. Notice historique. Saint-Lô, imp. Jacqueline. In-8°, 53 p.

Merghelynck (A.). — Une page d'histoire de la féodalité au pays de Furnes. Le fief-manoir dit « Le château de Beauvoorde » à Wulveringhem (1408-1900). Bruges, Houdmont-Carbonez. 2 vol. in-4°, 457 p. et 545 p. av. fig. et grav.

Merlet (R.). — La Cathédrale de Chartres et ses origines, à propos de la découverte des puits des Saints-Forts. Paris, Leroux. In-8°, 70 p.

Metzsch-Reichenbach (C.). — Die interes-

santesten alten Schlösser, Burgen u. Ruinen Sachsens. Dresden, Baensch. In-8°, VIII-329 p. av. 46 fig.

Michieli (A.). — Intorno alla facciata della basilica di s. Lorenzo in Firenze. Firenze, G. Barbèra. In-8°, 16 p.

Misset (abbé). — Une église des Victorins en Champagne. Notre-Dame-de-l'Epine, près Châlons-sur-Marne. La légende, l'histoire, le monument et le pèlerinage. Paris, Champion. In-8°, 104 p.

Mithouard (A.). — La coupole de Notre-Dame de Caen. Paris, bibl. de l'*Occident*. In-16, 14 p.

Mollier. — Notice sur la tour de Viviers. Privas. In-8°, 109 p. av. fig.

Monceau (P.). — Le Tombeau et les basiliques de Saint-Cyprien à Carthage. Paris, Leroux. In-8°, 19 p.

Narbonne (L.). — La Cathédrale Saint-Just de Narbonne. Guide historique, archéologique et descriptif. Narbonne, imp. Caillard. In-8°, VI-473 p. av. grav.

Natroeva (A.). — Mcchet i ego sobor Svéti-Cchoveli [Mcchet et son église Svéti-Cchoveli]. Tiflis, Kozlovskij. In-8°, 27 p. av. 55 fig.

Nayel (A.) et Bodin (H.). — L'Église Saint-Médard de Thouars (Deux-Sèvres). Toulouse, Privat. In-8°, 96 p.

Neri (C.-A.). — Descrizione storico-artistica del castello di Badia già di Marturi a Poggibonsi di proprietà del prof. Marcello Galli-Dunn. Castelfiorentino, tip. Giovannelli e Carpitelli. In-8°, XIII-180 p. avec 7 planches.

Neumann (W.-A.). — Der Dom von Parenzo, beschrieben. Wien, J.-J. Plaschka. In-4°, 78 p. avec 53 planches.

Noé (L.). — Motifs d'architecture moderne. Paris, Ch. Schmid. In-4°, 48 planches.

Ohmann (F.). — Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Rococo u. Empires aus Böhmen u. anderen österreschischen Ländern. 7. und 8. Lief. (de chacune 10 pl.). Wien, A. Schroll. In-folio.

Olcese (P.). — Cenno storico sul santuario di N. S. del Bosco in Panesi. Genova, tip. della Gioventù. In-16, 58 p.

Oude bouw-en beeldhouwwerken in Nederland en België. Afl. 1 (6 planches av. 1 p. de texte). Haarlem, H. Kleinmann. In-folio.

L'ouvrage comprendra 6 livraisons.

Pauw (N.). — Les Travaux effectués au Château des comtes de Flandre, à Gand, au XIVe siècle. Gand, Vuylsteke. In-8°, 34 p.

Extr. du *Bulletin de la Soc. d'histoire et d'archéologie*.

Perkins (T.). — The Cathedral Church of Amiens; a short History and Description of its Fabric. London, Bell. In-8°, 124 p. avec 57 fig.

Perkins (T.). — The Cathedral church of Manchester. A short History and Description of the Church and of the Collegiate Buildings now known as Chetham's Hospital. London, Bell. In-8°, XX-88 p. av. 43 fig.

Peters (O.). — Magdeburg und seine Baudenkmäler. Magdeburg, Faber. In-8°, V-224 p. av. frontispice, illustr. et plans.

Pierre. — Saint-Denis de Châteauroux. Paris, Champion. In-8°, 43 p. av. 3 pl.

Pietzsch (M.). — Architekten-Mappe. Dresden, G. Kühtmann. In-folio, 50 planches av. IV p. de texte.

Pietzsch (R.) — Die Entwicklung des deutschen Hauses. Coburg, A Leitz. In-8°, 37 p. avec 8 planches.

Piper (O.). — Die angebliche Wiederherstellung der Hohkönigsburg. München Haushalter. In-4°, 60 p. avec fig.

Piper (O.). — Oesterreichische Burgen. I. Theil. Wien, Hölder. In-8°, IX-247 p. av. 262 fig.

Plancouard (L.). — Notice archéologique sur l'église de Cléry-en-Vexin. Versailles. In-8°, 24 p.

Porée. — Histoire de l'abbaye du Bec. T. 1 et 2. Évreux, impr. Hérissey. In-8°, XIII-664 p.; 680 p. av. grav. et plan.

Pottier (F.). — Les Clochers de brique polygonaux de l'école toulousaine dans le diocèse de Montauban. Montauban, imp. Forestié. In-8°, 24 p. avec fig.

Prestel (J.). — Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Strassburg, Heitz. In-8, VIII-56 p. av. 7 pl.

Propst (E.). et Bürgy (E.). — Burgen in der Umgebung von Basel. I. Serie. Zürich, Polygr. Inst. In-folio, 24 pl.

Provasi (P.). — Jacopo Fusti Castriotti, architetto militare di Urbino, 1501-1562. Urbino, tip. Ardini. In-8°, 15 p.

Prudent (H.) et Guadet. — Les salles de spectacle construites par Victor Louis, à Bordeaux, au Palais-Royal et à la place Louvois. Préf. de J. Claretie. Paris, libr. de la Constr. Moderne. In-fol., 72 p. av. fig.

Punturo (B.). — L'antica Nisa o Nissa e l'odierna Caltanisetta. Appendice : il monumentale tempio di S. Spirito presso Caltanisetta. Caltanisetta, stab. tip. ospizio provinc. di beneficenza Umberto I. In-4°, 299 p.

Rahn (J.-R.). — Das Fraumünster in Zürich. III : Die spätgoth. Abteigebäude (p. 69-90 av. fig. et 7 pl.) Zürich, Fasi und Beer. In-4°.

Rance de Guiseuil. — Les Chapelles de l'église de Notre-Dame de Dôle. Paris, Picard. In-8°, XIII-420 p. av. grav.

Richter (G.). — Die ersten Anfänge der Bau- und Kunsthätigkeit des Klosters Fulda. Zugleich I. Teil einer Kunstgeschichte des Klosters Fulda. Fulda. In-8°, VII-72 p.

Ringler (A.). — Deutsche Burgen u. Schlösser mit ihrer interessanten Architektur. Aus alter Städte Vergangenheit. 1 Heft (6 pl.) München, Berlin, B. Hessling. in-folio.

Rochegude (M. de). — Guide pratique à travers le vieux Paris. Maisons historiques ou curieuses, anciens hôtels pouvant être

visités, en trente-trois itinéraires détaillés. Paris, Hachette. In-16, 389 p.

Romussi (C.). — Il duomo di Milano. Milano. U. Hoepli. In-folio, 35 p. av. 43 planches.

Ross (J.). — Florentine Villas. London, Dent. In-folio, 178 p.

Rotier (J.). — Le Sanctuaire national de Notre-Dame-des-Aydes. Blois, imp. Migault. In-8°, 38 p. avec gravures.

Rousset (A.). — Thouzon, ses ruines, sa grotte. Marseille, Ruat. In-16, 48 p. av. 10 planches.

Rückwardt (H.). — Architecturschatz. I. Serie, 6. Heft. Leipzig, Baumgärtner. In-4°, 3 p. av. 30 planches.

Rushforth (G.-M.-N.). — The church of S. Maria Antiqua. London, Macmillan. In-4°, x-123 p.

Sarre (F.). — Denkmäler persischer Baukunst. 2. u. 3. Lief. Berlin, Wasmuth. In-folio.

Santiago (J.). et Nogueira (U.). — Bayona (de Galicia) antigua y moderna. Madrid, impr. del Asílo de Huérfanos del Sagrado Corazon de Jesús. In-4°, 345 p. av. 16 pl.

Sauer (J.). — Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. B., Herder. In-8°, 410 p. av. 14 fig.

Scano (D.). — La cattedrale di Cagliari. Cagliari-Sassari, tip. S. Dessi. In-8°. 31 g. av. fig. et 4 planches.

Scano (D.). —La chiesa di S. Maria del Regno in Ardara. Sassari, tip. U. Satta. In-8°, 14 p. av. fig.

Schäfer (K.). — Mauern und Thore des alten Nürnberg. Berlin, W. Spemann. In-folio, 17 p. av. fig et 6 planches.

8e fasc. de la 2e série de *Die Baukunst* de R. Borrmann et R. Graul.

Schäfer (K.). et Stiehl (O.). — Die mustergiltigen Kirchenbauten des Mittelalters in Deutschland. 9. Lief. (p. 13-49 av. 12 planches.) Berlin, E. Wasmuth. In-folio.

Scherndl (B). — Führer durch den Mariä-Empfängniss-Dom in Linz. Linz-Urfahr, Verlag des kathol. Pressvereines. In-8°, 158 p. av. illustr.

H. Schickhardt's Handschriften u. Handzeichnungen. 3. Hft. (p. vii-321-431 av. fig.). Stuttgart, W. Kohlhammer. In-8°.

Schmerber (H.). — Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. u. 18. Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8°, vii-144 p. av. 14 fig.

Schmidt (O.). — Interieurs von Kirchen u. Kapellen in Oesterreich (xii.-xviii. Jahrh.). Mit erl. Text von A. Ilg. 4. (Schluss-) Lief. Wien, A. Schroll. In-folio.

Schriever (D.) — Der Dom zu Osnabrück u. seine Kunstschätze. Osnabrück, F. Schöningh. In-8°, v-167 p. av. fig. et 7 pl. (25 pl.).

Schultz (S). et Boelke (K). — Beiträge zur Geschichte der St. Katharinenkirche u. Gemeinde z. Brandenburg a. H. Brandenburg, R. Koch. In-8°, iii-120 p. av. 11 fig. et 1 planche.

Scott (L.). — Filippo di Ser Brunellesco. London, G. Bell. In-8°, 174 p.

Secco Suardo (G.). — Il palazzo della ragione in Bergamo ed edifici ad esso adiacenti. L'antica demolita basilica di S. Alessandro in Bergamo. Bergamo, Istit. ital. d'arti grafiche. In-8°, 310 p. av. 14 pl.

Sedgwick (T.-E.). — Description and History of the Church of St. Mary Magdalene, Munster-square. London, Glaisher. In-8°, 68 p.

Seni (F.-S.). — La villa d'Este in Tivoli. Roma, tip. Tata Giovanni. In-8°, 269 p. av. 2 planches.

Serrano (F.-E.). — Notas arqueológicas. Madrid, imp. de San Francisco de Sales. In-8°, 16 p. av. 7 planches.

Sery (A.). — Le Prieuré de Boisgirault et les églises ses dépendances. 1re livr. : Boisgirault et Challement (39 p. av. grav.) ; 2e livr. : Grenois et Hubant (51 p.) ; 3e livr. : Anois (43 p.); 4e livr. : Champlier et Germenay (43 p.). Nevers, Cloix. In-16.

Sheppard (E.). — The Old Royal Palace of Whitehall. London, Longmans. In-8°, 434 p. av. 6 planches et 33 illustr.

Shropshire Houses Past and Present. London, G. Bell. In-4°.

Simon (K.). — Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland, Strassburg, Heitz. In-8°, viii-280 p. av. 1 planche u. 6 doubles-planches.

Simon (K.). — Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Inaug. Dissert. Leipzig. In-8°, 74 p.

Sitte (C.). — L'Art de bâtir les villes. Notes et réflexions d'un architecte, trad. et complétées par C. Martin. Paris, Laurens; Genève, Eggimann et Cie. In-8°, 196 p. av. 17 dessins, 106 plans et 2 planches.

Small (J. W.). — Scottish architectural Details. London, Gibbings. In-folio.

Staub (F.). — Die Reckthurmfrage in Wiener-Neustadt. Wiener-Neustadt, Folk. In-8°, 37 p. av. fig.

Stauber (E.). — Schloss Kyburg in Vergangenheit und Gegenwart. Töss, Selbstverlag. In-8°, 6 fig.

Stegmann (K.) et Geymüller (H. von). — Die Architektur der Renaissance in Toscana, nach den Meistern geordnet. 37. und 38. Lief. (16 p. av. 26 planches). München, F. Bruckmann. In-folio.

Stein (H.). — Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 28 p. et 7 grav.

Extr. des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France* (t. 61.)

Stephani (K.-G.). — Der älteste deutsche Wohnbau u. seine Einrichtung. Leipzig. Baumgärtner. In-8°, xii-448 p. av. 209 fig.

Steurs (F.). — Mechelen door de eeuwen heen. Oudheidskundige verzamelingen : De toren van Sint-Rombautskerk te Mechelen. Malines, imp. Steurs-Bussers. In-8°, v-200 p.

Stubenrauch (A.). — Führer durch die

St. Jacobic-Kirhe in Stettin. Stettin, Susenbeth. In-8°, 49 p.

Sturgis (R.). — A Dictionary of Architecture and Building. (O-Z). London, Macmillan. In-4°.

Su e giù per Livorno : guida illustrata. Livorno, Belforte. In-16, 192 p. av. fig.

Suzanne (F.). — La Rochelle pittoresque, La Rochelle, imp. Texier. In-8°, viii-247 p. av. 84 ill.

Swoboda (H.). — Zur Lœsung der Riesentorfrage. Das Riesentor des Wiener St. Stefansdomes und seine Restaurierung. Wien, Schroll. In-4°, 30 p. av. 1 planche.

Tarsot (L.) et Charlot (M.). — The Palace of Fontainebleau. Paris, Laurens. In-16, 96 p. av. 14 grav.

Teissier (O.). — Monuments historiques du Var. Arrondissement de Draguignan. Draguignan, impr. Latil. In-4°, vii-64 p. av. grav. et 7 planches.

Terella (N.). — Lenola ed il santuario del Colle : memorie storico-archeologiche. Fondi, tip. Pansera. In-8°, 186 p.

Thiele (A.). — Kunstförderung in der Provinz. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, 31 p.

Tiberi (L.). — Il palazzo del popolo in Perugia. Perugia, tip. Umbra. In-8°, 19 p.

Toute l'Italie. Collection de 2000 photographies avec texte, vues, types populaires, monuments, œuvres d'art, tableaux, etc. Paris, Eitel. Album in-4° obl., 480 p.

Triger (R.). — Notes et souvenirs sur l'ancienne église de Saint-Pavin des Champs. Le Mans, libr. H. de Saint-Denis. In-8°, 29 p.

Tubeuf (G.) et Maire (A.). — Monographie du château et de l'église de Vigny (Seine-et-Oise). Paris, Fanchon. In-4°, 100 p. av. grav. et portr.

Turbervill (J. P.). — Ewenny Priory, Monastery and Fortress. London, E. Stock. In-8°.

Uhlirz (K.). — Die Rechnungen des Kirchenmeisteramtes von St. Stephan zu Wien. 1. Abth. (238 p. av. 1 pl.); 2. Abth. (xlviii et p. 241-270). Wien, W. Braumüller. In-8°.

Ulbrich (A.). — Die Wallfahrtskirche in Heilige-Linde. Ein Beitrag zur Kuntgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts in Ostpreussen. Strassburg, Heitz. In-8°, 94 p. av. 6 planches.

Veldheer (J. G.). — Alte holländische Städte und Dörfer am Zuidersee. Gezeichnet und in Holz geschnitten, unter Mitwirkung von W.-O.-G. Nieuwenkamp. Nach dem Holländ. von J.-G. Veldheer und W.-J. Tuijn mit deutschen Text von O. Kirchner. Leipzig, Diederichs. In-4°, 30 pl. et 2 p. de texte.

Die Verhandlungen des Heidelberger Schlossbau. Konferenz vom. 15. X. 1901. Karlsruhe, G. Brau. In-8°, 60 p. av. 1 fig.

Vierendal (A.). — La Construction architecturale en fonte, fer et acier. Paris, Vve Dunod. In-8°, ix-879 p. av. 226 fig., et atlas de 135 pl. in-folio.

Villiger (B.) — Geschichtliche Notizen zum Kirchenbau Merenschwand; mit einem Auszug aus der Kirchenbaurechnung. Aarau, Sauerländer. In-8°, 27 p. av. 2 pl.

Waele (J. de). — Étude sur l'évolution des formes architecturales. Bruxelles, H. Lamertin. In-4°, 137 p.

Wallé (P.). — Eduard Knoblauch. Ein Abriss seines Lebens. Berlin, W. Ernst Sohn. In-8°, 51 p.

Waterhouse (P. L.). — The Story of Architecture. London, Newnes. In-16, 211 p. av. 59 illustr.

Weigmann (O.-A.). — Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Strassburg, Heitz. In-8°. xi-204 p. av. 28 illust. et 32 planches.

Wiegand (J.). — Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Trier, Paulinen-Druck. In-8°, 145 p. av. 6 fig. et 21 planches.

Willing (F.). — Die Anfänge christlicher Architektur. Strassburg, Heitz. In-8°, vii-103 p. av. 26 illustr.

Worthmann (L.). — Die Friedenskirche zur hl. Dreifaltigkeit vor Schweidnitz. Schweidnitz, Weigmann. In-8°, 72 p.

Zimmeter (K.). — Führer durch die Hofkirche [von Innsbruck] nebst geschichtlichen u. kunstgeschichtlichen Erläuterungen. Innsbruck, Wagner. In-8°, vi-59 p. av. illustr.

IV. — PEINTURE

Acero y Abad. — Dos cuadros de la insigne iglesia parroquial y colegiata de Santa Maria de la Redonda de Logroño. Logroño, impr. de los sucesores de Federico Sanz. In-8°, 610 p. av. 23 photogr.

Advielle (V.). — Le portrait de la duchesse de Fontanges du Musée national de Madrid, et les faux portraits de la favorite. Paris, Rapilly. In-8°, 20 p. et portr.

Ahrenberg (J.). — Albert Edelfelt. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. Pet. in 4°, 79 p. av. grav.

Aldenhoven (C.). — Geschichte der Kölner Malerschule. Lübeck, Nöhring. In-8°, 453 p.

Aldenhowen (C.) et Scheibler (L.). — Geschichte der Kölner Malerschule. 4. Lief. (31 pl. av. texte). Lübeck, Nöhring. In-fol.

Alloing (L.). — Le tableau votif de saint Nicolas de Tolentin. Bourg, imp. Dureuil. In-8°, 47 p. av. grav.

Anstruther (G.-E.). — William Hogarth. London, Bell. In-12°, 80 p.

Armstrong (W.). — Raeburn, peintre écossais. Avec une introd. par R. A. M. Stevenson et un catalogue biographique et descriptif par J.-L. Caw. Trad. par B. H. Gausseron. Paris, Hachette. In-folio, ix-139 p. av. 69 pl. hors texte et dans le texte.

Armstrong (W.). — J. M. W. Turner, R. A. London, Agnew. In-4° av. 103 grav.

Babeau (A.). — La Peinture à Troyes au

seizième siècle. Troyes, imp. Paul Nouel. In-8°, 46 p. av. 2 pl.

Bateman (C.-F.). — G. F. Watts, R. A. London, Bell. In-16, 59 p. av. illustr.

Been (C.-A.). — Danmarks malerkunst. Kapitlerne indledede af Emil Hannover 1.-12. Haefte. Kobenhavn, E. Bojesen In-4°, 144 p.

Beissel (S.). — Aus der Sammlung Boisserée. 40 Lichtdr. zum Leben Jesu u. Mariæ nach Lith. v. Strixner. München-Gladbach, B. Kühlen. In-4°, 12 p.

Bell (Mrs. A.). — Thomas Gainsborough. London, Bell. In-12°, 78 p.

Bénédite (L.). — Fantin-Latour. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 58 p. av. 22 grav. et 11 pl.

Bénédite (L.). — John-Lewis Brown. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 17 p. av. 2 pl.

Berenson (B.). — Italienische Kunst. Studien u. Betrachtungen. Aus dem Engl. v. Jul. Zeitler. Leipzig, H. Seemann. In-8°, xv-205 p. av. 41 planches.

Borrmann (R.). — Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckemmalereien in Deutschland. 9. Lfg. (6 planches av. 6 pages explicatives). Berlin, Wasmuth. In-fol.

Bouchaud (P.). — Raphaël à Rome. Paris, Lemerre. In-16°, 90 p.

Bouchot (H.). — Le Livre d'Heures de Marguerite de Rohan, comtesse d'Angoulême. Paris, Leclerc. In-8°, 27 p.

Brach (A.). — Giottos Schule in der Romagna. Strassburg, Heitz. In-8°, xi-124 p. av. 11 planches.

Brard (E.). — Nos gloires nationales. Eugène Fromentin. La Rochelle, imp. Masson et Cie. In-16, 27 p. av. 2 grav.

Breal (A.). — Rembrandt. A Critical Essay. London, Duckworth. In-16, xxiv-168 p. av. illustr.

Le Bréviaire Grimani à la bibliothèque Marciana de Venise. Venise, Ongania. In-8°, 26 p. av. 112 planches.

Brieger-Wasservogel (L.). — Max Klinger. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°, viii-276 p.

Broussolle (J.-C.). — Les Mosaïques de Sant'Apollinare Nuovo, à Ravenne. Paris, Oudin. In-8°, 20 p. av. 12 grav.

Budinich (A.-C.). — Un quadro di Luciano Dellauranna nella Galleria annessa all' Istituto di belle arti di Urbino. Trieste, tip. Sambo. In-8°, 22 p. av. 1 planche.

Buisson (J.). — Quatre peintres toulousains : Jules Garipuy, Gilbert et Henry de Séverac, Achille de Rayssac. Toulouse, Privat. In-8°, 26 p. et portraits.

Busiri-Vici (A.). — Il celebre studio del mosaico della rev. fabbrica di S. Pietro. Roma, senza tip. In-4°, 125 p. av. 8 pl.

Cavalcaselle (J.-B.) et Crowe (J.-A.). — Storia della pittura in Italia, dal secolo ii al secolo xvi. Vol. IX (306 p.). Firenze, succ. Le Monnier. In-8°.

Chamberlain (A.-B.). — Hans Holbein. London, Bell. In-16°, 72 p. av. ill.

Les Chefs-d'œuvre des grands maîtres. Liv. 1-5 (de chacune 4 pl., av. texte en regard par Ch. Moreau-Vauthier). Paris, Hachette. In-folio.

L'ouvrage comprendra 15 livraisons.

Chignell (R.). — J. M. W. Turner, R. A. London, W. Scott. In-8°, xvi-216 p. av. portr. et 20 pl.

Cleeve (R.). — George Romney. London, Bell. In-16, vii-61 p. av. ill.

Cleeve (R.). — Sir Joshua Reynolds, R. A. London, Bell. In-16, 72 p.

Clérissac (P.-U.). — Il Beato Angelico e il soprannaturale nell' arte. Firenze, Lumachi. In-16, 74 p. av. 12 planches.

Codices e Vaticanis selecti, phototypice expressi iussu Leonis PP XIII. consilio et opera curatorum bibliothecæ Vaticanæ. Vol. II : Picturae, ornamenta, comptura scripturae specimina codicis Vaticani 3867, qui codex Vergilii romanus audit. Mailand, Hoepli. In-fol.

Codices Græci et Latini photographice depicti duce Scatone de Vries. Supplementum II : Les Miniatures du psautier de saint Louis, manuscrit latin 76a de la Bibliothèque de l'Université de Leyde. Lugduni Batavorum, Sijthoff. In-4°, vi-12 p. av. 25 fac sim.

Cruttwell (Maud). — Andrea Mantegna. London, Bell. In-8°, 132 p. av. ill.

Cust (L.). — A description of the sketch-book by sir Anthony Van Dyck used by him in Italy, 1621-1627, and preserved in the collection of the Duke of Devonshire. London, Bell. In-4°, 29 p. et 47 planches.

Davies (G.-S.). — Frans Hals. London, Bell. In-4°, xviii-157 p. av. planches.

Diego Velazquez. An Album and 48 Plates. With a biografical Introd. and a Description of the Pictures. London, Grevel. In-folio.

Durrieu (P.). — Deux miniatures inédites de Jean Fouquet. Paris. In-8°, 24 p. av. 2 pl.

Durrieu (P.). — L'Histoire du bon roi Alexandre. Manuscrit à miniatures de la collection Dutuit. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 38 p. et 17 gr.

Eckenstein (L.). — Albrecht Dürer. London, Duckworth. In-16, xi-261 p. av. ill.

Endres (J.-A.). — Entwickelung der Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert. Eisenach, H. Kahle. In-8°, 37 p.

Fischel (O). — Ludwig von Hoffmann. Bielefeld, Velhagen & Klasing. In-8°, 96 p. av. 104 grav. et 8 pl.

Flandrin (L.). — Hippolyte Flandrin : sa vie et son œuvre. Précédé d'une lettre de M. F. Brunetière. Paris, Laurens. In-8°, xi-339 p. et 20 pl.

Forot (P.). — Le Maître-autel de Naves et son retable. Paris, Fourgeaud. In-8°, 41 p. av. 1 carte et 21 grav.

Forrer (R.). — Unedirte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters. Strassburg, Schlesier & Schweikhardt. In-4°, 29 p. av. 50 pl. et 12 fig.

Franz von Lenbach Bildnisse. IIIte Mappe. 20 Photogravüren nach Originalgemälden des Meisters. München, F. Hanfstaengl. In-folio, 20 pl.

François-Louis Français. Causeries et souvenirs, par un de ses élèves. Paris, Motteroz. In-8°, 300 p. av. 13 pl.

Geffroy (G.). — Les Peintures d'Eugène Delacroix à la bibliothèque de la Chambre des députés. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 32 p. av. 16 grav. et 6 pl.

Geffroy (G.). — Rubens. Paris, Laurens. In-8°, 128 p. av. 24 grav.
Coll. des « Grands artistes ».

Geiges (F.). — Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. I. Th. : 13 und 14. Jahrh. 1. Lief. (p. 1-64 av. 2 pl.). Freiburg i. B., Herder. In-folio.
La 1re partie comprendra 5 livr.

Germain (A.). — Un Maître du paysage. Auguste Ravier. Paris, Bibl. de l'*Occident*. In-8°, 30 p. av. 8 grav.

Gérard David dit maître Gérard de Bruges (14503-1523). Haarlem, H. Kleinmann. In-folio, 20 pl. av. 20 p. de texte.

Gossart (M.). — Un des peintres peu connus de l'école flamande de transition : Jean Gossart de Maubeuge, sa vie et son œuvre, d'après les dernières recherches et des documents inédits. Avec une préface de A.-M. Gossez. Lille, éd. du *Beffroi*. In-8, 147 p. av. 8 planches.

Gronau (G.). — Aus Raphaëls Florentiner Tagen. Berlin, B. Cassirer. In-4°, 53 p. av. 18 planches.

Guigue (G.) — Vanloo négociant (1745-1767). Lettres et documents inédits concernant le peintre Louis-Michel Vanloo, Paris, Plon-Nourrit et Cie. In-8°, 63 p.

Guthmann (J.). — Die Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrinischen Kunst von Giotto bis Rafaël. Leipzig, Hiersemann. In-4°, viii-456 p. av. 53 illustr. et 15 planches.

Häberlin (C.). — Fresken im Inselhotel zu Konstanz. Konstanz, Ackermann. In-8° obl., 18 pl.

Hamel (M.). — Titien. Paris, Laurens. In-8°, 128 p. av. 24 grav.
Coll. des « Grands artistes ».

Hamilton (N.). — Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Strassburg, Heitz. In-8°, x-118 p. av. 7 planches.

Hannover (E.). — Maleren Constantin Hansen. En Studie i dansk Kunsthistorie. Kobenhavn, Kunstforeningen. In-4°, 390 p.

Hedberg (T.) — Anders Zorn. Stockholm, Aktiebol. Ljus. Pet. in-4°, 48 p. av. grav.

Hedberg (T.). — Bruno Liljefors. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. Pet. in-4°, 48 p. av. grav.

Herbert (M.). — Alessandro Botticelli. Ein Künsterleben. Köln, Bachem. In-8°, 162 p.

Heywood (W.). — A pictorial chronicle of Siena. Siena, E. Torrini. In-16, 134 p. av. 8 planches.

Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre [Notice par Paul Durrieu]. Paris. Gr. in-4°, 27 p. de texte et 45 planches.
Publication dédiée à M. Léopold Delisle par les Sociétés de l'Histoire de France et de l'Ecole des Chartes, 6 mai 1902. — Non mis dans le commerce.

Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe. Lief 4-8 (de chacune 4 pl. accompagnées chacune de 1 p. de texte). Leipzig, E.-A. Seeman. In-4°.

Jessen (J.). — George Frederick Watts. Berlin et Leipzig, Schuster & Lœffler. In-8°, 104 p. av. 20 grav.

Jessen (J.). — William Hogarth. Berlin, J. Bard. In-16, 69 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Josz (V.). — Watteau. Mœurs du xviiie siècle. Paris, *Mercure de France*. In-16, 497 p.

Keeling (E.). — Sir Joshua Reynolds. London, Scott. In-8°, xii-232 p. av. 1 grav. et 20 planches.

Klein (R.). — Aubrey Beardsley. Berlin, J. Bard. In-16, 51 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Max Klinger. Die Hauptwerke der Malerei und Plastik des Künstlers. Leipzig, J.-J. Weber. In-folio, 12 p. et 10 pl.

Kraus (F.-X.). — Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. München, Bruckmann. In-fol., 24 p. avec 10 illustr. et 12 planches.

Kurth (J.). — Die Mosaiken der christlichen Aera. I. Th. : Die Wandmosaiken von Ravenna. Berlin, Deutsche Bibelgesellschaft. In-4°, viii-292 p. av. 32 planches.

Lapauze (H.). — Cent Portraits dessinés de J. A. D. Ingres. [Préf. par H. Roujon.] Paris, Bulloz. In-4°, 74 p. av. album de 100 planches.

Lecoy de la Marche (A.). — La Peinture religieuse. Paris, Laurens. In-8°, vii-232 p. av. 71 grav.

Leoni (L.). — La Madonna della Steccata, ossia memorie storiche dell' antica immagine di Maria Vergine che si venera nella chiesa magistrale del S. a. i. ordine costantiniano di S. Giorgio in Parma. Parma, tip. G. Ferrari. In-8°, 67 p.

Letts (C. H.). — The Hundred best Pictures. A Visit at Home to the Picture Galleries of the World. London, Letts. In-fol.

Levertin (O.). — Gustav Lunderberg. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. Pet. in-4°, 84 p. av. grav.

Levertin (O.). — A. Roslin. Stockholm, Aktiebolaget Ljus. Pet. in-4°, 63 p. av. grav.

Leira (P.). — Diccionario biográfico de pintores. Santiago de Chile, impr. Esmeralda. In-8°, viii-551 p.

Lübke (W.). — Compendio di storia delle belle arti. Parte III : Pittura. Traduzione di N. Guerzoni-Federici. Milano, Sonzogno. In-16, 126 p.

Maeterlinck (L.). — Le Genre satirique dans la peinture flamande. Gand et Anvers, Lib. néerlandaise. In-8°, 372 p. av. 154 fig. et 40 grav. hors texte.

Majorca Mortillaro (L.-M.). — Un ritratto dipinto da Antonio Van Dyck, esistente in Palermo nella Galleria Francavilla. Palermo, Reber. In-4°, 11 p.

Malcolm Bell. — Burne-Jones. Berlin, J. Bard. In-16, 68 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Marcel (H.). — J.-F. Millet. Paris, Laurens. In-8° 128 p. av. 24 gr.
Coll. des « Grands artistes ».

Manson (J.-A.). — Sir Edwin Landseer. London, Scott. In-8°, xvi-219 p. av. 22 pl.

Martin (D.). — The Glasgow School of Painting. London, Bell. In-8°, 98 p. av. planches.

Maxwell (H.). — George Romney. London, Scott. In-8°, 256 p. av. 21 pl.

Meier-Graefe (J.). — E. Manet und sein Kreis. Berlin, J. Bard. In-16, 66 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Meier-Graefe (J.). — Der moderne Impressionnismus. Berlin. J. Bard. In-16, 66 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Meisterbilder fürs deutsche Haus. Her. v. *Kunstwart*. 19.-48. Blatt. Mit Text auf dem Umschlag. München, Callwey. In-4°.

Meissner (F.-H.). — Adolph von Menzel. Berlin, Schuster & Lœffler. In-8°, 91 p. av. 28 grav.

Meissner (F.-G.). — Franz von Defregger. Berlin, Schuster & Lœffler. In-8°, 91 p. av. 28 gr.

Michaelson (H.). — Lukas Cranach der Aeltere. Untersuchung über die stilistische Entwickelungs einer Kunst. Leipzig, E.-A. Seemann. In-8°, 140 p. av. 33 fig.

Molmenti (P.) et Ludwig (G.). — Vittore Carpaccio et la Confrérie de Sainte-Ursule à Venise. Florence, Bemporad et fils. In-4°, 99 p., av. 8 planches in-folio.

Morand (L.). — Une famille d'artistes. Les Naigeon. Notices biographiques et Catalogues de leurs œuvres. Paris, Rapilly. In-8°, vi-63 p. av. 1 planche.

Muther (R.). — Geschichte der Malerei. I. Band. Leipzig, Göschen. In-12, 138 p.

Muther (R.). — Lucas Cranach. Berlin, Bard. In-16, 64 p. av. grav.
1er vol. de la coll. « Die Kunst », dir. par Muther.

Muther (R.). — Leonardo da Vinci. Berlin. J. Bard. In-16, 61 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Nieuwbarn (M. C.). — Leven en werken van fra Angelico (Giovanni da Fiesole). Studiën en schetsen over christelijke Kunst. Leiden, van Leeuwen. In-fol., xii-172 p. av. 30 planches.

Nordensvan (G.). — Carl Larsson. Stockholm, Akt. Ljus. Pet. in-4°, 52 p. av. grav.

Palmarini (J. M.). — L'arte di Giotto : studio critico. Firenze, tip. edit. l'Elzeviriana. In-8°, 39 p.

Papa (P.). — Il ritratto di Dante in S. Maria Novella. Firenze, Olschki. In-8°, 13 p. à 2 col., av. 7 grav.

Pauli (G.). — Ernst Josephson. Stockholm, Akt. Ljus. Pet. in-4°, 53 p. av. grav.

Penjon (A.). — Histoire d'un portrait. Lille, impr. Danel. In-8°, 20 p. et portraits.

Pieter de Hooch (1630-1677) und Johannes Vermeer (1632-1675) aus Delft. Haarlem, Kleinmann. In-fol., 20 pl. et 3 p. de texte.

Prager Salon Rudolfinum. Prag, Verlag der Ges. « Unie ». In-4° oblong, 48 pl. av. 6 p. de texte.

Quarré-Reybourbon (L.). — André-Corneille Lens, peintre anversois, et ses tableaux conservés à Lille. Paris, Plon-Nourrit. In-8°, 15 p. et 4 pl.

Radcliffe (A.-G.). — Schools and Masters of Painting. With an Appendix on the principal Galleries of Europe. London, Hirschfeld. 626 p. av. fig.

Rapke (K.). — Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Strassburg, Heitz. In-8°, iv-88 p. av. 10 planches.

Ricci (C.). — Gli affreschi di Bramante, nella r. pinacoteca di Brera. Milano, Baldini, Castoldi e C. In-8°, 86 p. av. fig.

Ricci (C.). — Pintoricchio (Bernardino di Betto, de Pérouse) : sa vie, son œuvre et son temps. Paris, Hachette. In-4°, 252 p. av. 95 grav. et 21 planches.

Rilke (R.-M.). — Worpswede. Bielefeld et Leipzig, Velhagen & Klasing. In-8°, 124 p. av. grav.

Rjedin (E.-K.). — Ueber einige illustrierte Handschriften " Schestodneva " Johanns des bulgarischen Exarchen. Moscou, Mamontov. In-fol., 23 p. av. 16 illustr.
En langue russe.

Roche (D.). — Un artiste russe très expressif: P.-M. Chmelkov. Paris, Le Carnet. Emile-Paul. In-8°, 38 p. av. 10 grav. hors texte.
En langue russe.

Roger-Milès (L.). — Félix Ziem. Paris libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 40 p. av. 28 grav. et 10 pl.

Romanio (G.). — Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient. Innsbruck, H. Schwick. 9 planches av. 2 p. de texte.

Rooses (M.). — Rubens, sa vie et ses œuvres. Livr. 1 et 2 (p. 1-128 av. fig. et planches). Anvers. Librairie néerlandaise. In-4°.
L'ouvrage comprendra 10 ou 11 livraisons.

Rottes (W.). — Die Darstellungen des Fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariæ. Ein Beitrag zur Ikonogra-

phie der Kunst des Meisters. Strassburg, Heitz. In-8°, IX-47 p. av. 12 planches.

ROVESTI (G.). — Il pittore reggiano Raffaello Mota, 1550-1578. Reggio, Emilia, tip., degli Artigianelli. In-8°, 15 p, av. portr.

SCHERER (V.). — Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Strassburg, Heitz. In-8°, VII-140 p. av. 11 planches.

SCHMIDT (K.-E.). — Französische Malerei 1800-1900. Leipzig, E.-A. Seemann. 163 p. av. 138 grav.

Schwind-Mappe. Herausg. v. l *Kunstwart*. München. Callvey. In-4°, 7 pl. av. 1 feuille de texte.

SCOTT (L.). —. Correggio. London, Bell. In-16, 78 p.

SCOTT (L.). — Raphael. London, Bell. In-16, VIII-88 p.

SÉAILLES (G.) — Léonard de Vinci. Paris, Laurens. In-8°, 128 p. av. 24 grav.. Coll. des « Grands Artistes ».

SERVAES (F.). — Max Klinger. Berlin, I. Bard. In-16, 63 p. av. gr. Coll. « Die Kunst ».

SINGER (H. W.). — Versuch einer Dürer-Bibliographie. Strassburg, Heitz. In-8°, XVI-98 p.

SPIELMANN (M.-H.). — John Everett Millais. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 28 p. av. 15 grav. et 2 pl.

STALEY (E.). — Watteau and his school. London, Bell. In-8°, XII-160. av. 41 pl.

STOKES (H.). — Velazquez, His Life and Work. London, Art Record Press. In-8°, 78 p. av. 17 illustr.

STREETER (A.). — Botticelli. London, Bell. In-8°, XIV-167 p. av. 41 pl.

SWINBURNE (C.-A.). — Life and Work of J. M. W. Turner. London, Bickers. In-8°, 326 p.

TOURNEUX (M.). — Delacroix. Paris, Laurens. In-8°, 128 p. av. 24 grav. Coll. des « Grands Artistes ».

TULPINCK (C.). — Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique. Bruxelles, Hayez. In-8°, 160 p. av. fig. et planches.

VETRI (P.). — Relazione delle pitture eseguite nel pronao della chiesa di S. Vitale a Fuorigrotta. Napoli, tip. di A. Tessitore. In-4°, 7 p.

WAUTERS (A.-J.). — Les van Orley, Valentin, Pierre, Richard, Jean. Cinq notices biographiques. Bruxelles, E. Bruylant. In-12, 59 p.

WEISSBACH (W). — Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance. Berlin, Cassirer. In-fol., IX-133 p. av. 31 fig. et 18 pl.

WEISS-LIEBERSDORF (J.-E.). — Christus und Apostelbilder. Einfluss der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg i. B., Herder. In-4°, IX-124 p. av. 54 fig.

WESTLAKE (N.-H.-J.). — Outlines of the History of Design in Mural Painting principally during the Christian Era. London, J. Harker. In-fol., 4 vol.

WILLIAMSON (G.-C.). — Fra Angelico. London, Bell. In-16, VII-62 p. av. ill.

WILLIAMSON (G.-C.). — Velazquez. London, Bell. In-16, VI-63 p. av. ill.

WYZEWA (T. DE). — Peintres de jadis et d'aujourd'hui. (Les Peintres et la vie du Christ; la Peinture primitive flamande; la Peinture suisse; Quelques figures de femmes peintres; Deux Préraphaélites; Puvis de Chavannes; P.-A. Renoir). Paris, Perrin et Cie. In-8°, 392 p. av. 18 pl.

ZIMMETER (K.) — Michael Angelo und Franz Sebald Unterberger. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei des 18. Jahrhunderts. Innsbruck, Wagner. In-8°, 69 p. av. 5 pl.

V. — SCULPTURE

ASENIJEFF (Elsa). — Max Klingers Beethoven. Leipzig, H. Seemann Nachf. In-4°, 75 p.

AUDOUIN (E.). — La Minerve de Poitiers. Paris, Leroux. Gr. in-4°, 31 p. avec. 2 fig.

BASSERMANN-JORDAN (E.). — Dominicus Auliczek. Sein Leben und seine Kunst. München, H. Helbing. In-4°, 4 p. av. ill. et 3 pl.

BODE (W.). — Die italienische Plastik. Berlin, G. Reimer. In-8°, IV-194 p. av. 95 ill. 1er vol. des « Handbücher der königl. Museen zu Berlin ».

BODE (W.). — Florentiner Bildhauer der Renaissance. Berlin, B. Cassirer. In-4°, XXIII-350 p. av. fig.

BOUCHAUD (P. de). — Benvenuto Cellini, conférence. Paris, Lemerre. In-16, 134 p.

BRIEGER-WASSERVOGEL (L.). — Auguste Rodin. Eine Studie. Strasburg, Heitz. In-16, 68 p.

BUCHNER (O.). — Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Strassburg, Heitz. In-8°, XI-180 p. av. 23 fig. et 17 pl.

CLADEL (Judith). — Auguste Rodin pris sur la vie. Paris, lib. de la *Plume*. In-4°, 115 p. av. 1 pl.

COLLIGNON (M.). — Deux bustes funéraires d'Asie Mineure au Musée de Bruxelles. Paris, Leroux. In-8°, 11 p. et 2 pl. Extr. de la *Revue archéologique*.

CRUTTWELL (M.). — Luca and Andrea della Robbia and their successors. London, Dent. In-8°, XIX-363 p. av. 150 ill.

DEMOLDER (E.). — Constantin Meunier, Uebers. von H. NETER-LORSCH. Strassburg, Heitz. In-8°, 31 p.

DHARVENT (I.), — Premiers essais de sculpture de l'homme préhistorique. Notice et description d'une collection de silex à représentations anthropomorphes ou zoomorphes, à retouches intentionnelles, recueillie dans le diluvium inférieur du nord de la France. Rouen, imp. Lecerf. In-8°, 38 p. et 9 pl.

DREYFOUS (M.). — Dalou, sa vie et ses œuvres. Préface de Henry ROUJON. Paris,

Laurens. In-8°, VIII-288 p. av. grav. et 9 pl.

Eysen (H.). — Das Weib in den Werken des Michelangelo Buonarotti. Breslau. In-8°, 79 p.

Freemann (L.-J.). — Italian Sculpture of the Renaissance. London, Macmillan. In-8°, 220 p.

Gabelentz (H. von der). — Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig, Hiersemann. In-8°, 274 p. av. 30 ill. et 13 pl.

Goldschmidt (A.). — Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Uebergangszeit vom romanischen zum gothischen Stil. Berlin, Grote. In-fol., 51 p. av. 45 fig. et 3 pl.

Grunwald (M.). — Portugiesengräber auf deutscher Erde. Hamburg, A. Janssen. In-8°, 160 p. av. fig.

Hamy (E.-T.). — Sculptures Haïda, note communiquée au Congrès international des Américanistes de Paris (19 septembre 1900). Le Puy-en-Velay, imp. Marchessou. In-8°, 8 p. et 2 pl.

Headlam (C.). — Peter Vischer. London, G. Bell. In-8°, XI-144 p. av. grav.

Humblot (E.). — Étude sur le sépulcre de Joinville (Haute-Marne). Joinville, imp. Rosenstiel. In-8°, 49 p. av. grav. et pl.

Kaufmann (C.-M.). — Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. Erstmalige archæologisch-histor. Untersuch. der Gruft Otto's II. München, Allgemeine Verlagsgesellschaft. In-4°, IX-64 p.

Lasteyrie (R. de). — Études sur la sculpture francaise au moyen âge. Paris, Leroux. In-4°, 145 p. av. fig. et 22 pl.

Langenhan (A.). — Liegnitzer plastische Alterthümer. Liegnitz, E. Schol. In-8°, 79 p. av. fig. et 4 planches.

Lechat (H.). — Au Musée de l'Acropole d'Athènes. Etudes sur la sculpture en Attique avant la ruine de l'Acropole, lors de l'invasion de Xerxès. Paris, Fontemoing. In-8°, VIII-468 p. av. 47 fig. et 3 pl.

Lichtenberg (R.). — Das Porträt an Grabdenkmalen. Seine Entstehung und Entwicklung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Strassburg, Heitz. In-8°, VII-151 p. av. 44 pl.

List (C.). — Bildhauer-Arbeiten in Oesterreich-Ungarn. Von der Barocke bis zum Empire. 4. u. 5. (Schlun-) Lief. (et dern.) (24 planches.) Wien, Schroll. In-fol.

Lübke (W.). — Compendio di storia delle belle arti. Parte II : la Scultura. Traduzione di N. Guerzoni Federoni. Milano, Sonzogno. In-16°, 61 p.

[Mädl (K.-B.)]. — Jos. V. Myslbek. Seine Leben und seine Werke. Leipzig, Twietmeyer. In-fol., 35 p. (non chiffrées) av. ill., plus un portrait et 37 pl.

Mahler (A.). — La Minerve de Poitiers, Paris, Leroux. In-8°, 6 p. av. 1 planche.

Meyer (A.-G.). — Donatello. Bielefeld Velhagen & Klasing. In-8°. 131 p. av. portr. et 140 fig.

Monumente und Standbilder. Sammlung künstlerisch und geschichtlich bedeutsamer Denkmäler. 9. Lfg. (10 planches), Berlin, Wasmuth. In-folio.

Pedrick (G.). — Monastic Seals of the 13th Century. London, De la More Press. In-4°, 158 p. et planches.

Radcliffe (A.-G.). — Schools and Masters of sculpture. London, Hirschfeld, 612 p., av. illustr.

Reinach (S.). — Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*. In-8° VII-230 p. av. 18 fig. dans le texte et 276 hors texte.

Riehl (B). — Geschichte der Stein-und Holzplastik in Ober-Bayern von 12. bis zur Mitte des 15. Jahrh. München, G. Franz. In-4°, 76 p. av. 5 planches.

Rilke (R.-M.). — Auguste Rodin. Berlin, J. Bard. In-16, 73 p. av. grav.
Coll. « Die Kunst ».

Scherer (C.). — Elfenbeinplastik seit der Renaissance. Leipzig. H. Seemann Nachf. In-8°, 144 p. av. 124 fig.

Schmidt (O.). — Altäre u. andere kirchliche Einrichtungsstücke aus Oesterreich. (XII.-XVIII. Jahrh.) 4. Lief. [et dern.] (25 pl. av. 8 p. de texte ill.), Wien, Schroll. In-folio.

Sello (G.). — Der Roland zu Bremen. Bremen, M. Nössler. In-8° XII-70 p. av. 11 fig. et 1 pl.

Serrano Fatigati (E.). — Retablos españoles ojivales y de la transición al renascimiento. Madrid, impr. de San Francisco de Sales. In-8°, 31 p. av. 9 pl.

Sokolowski (M.). — Histoire de la sculpture en Pologne aux XVe et XVIe siècles. Cracovie. In-4° 84 p. av. 41 grav. et 3 pl.
En langue polonaise.

Stegmann (H.). — Die Plastik des Abendlandes. Leipzig, Göschen. In-12°, 176 p. av. 23 planches.

Steinheim (S.-L.). — Moses und Michelangelo. Einl. von L. Lucas. Glogau In-8°, 21 p.

Torelli (V.). — Della vita e delle opere di Benvenuto Cellini : conferenza. Firenze, tip. M. Ricci. In-8°, 31 p.

Supino (I.-B.). — L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona, gruppo in marmo di Benedetto da Maiano nel Museo Nazionale del Bargello. Firenze, Seeber. In-8°, 14 p. av. 1 planche.

Vogel (F.-W.). — Merkmale der Epochen griechischer Plastik. Strassburg, Heitz. In-8°, 31 p.

VI. — GRAVURE — ARTS DU LIVRE

Albrecht Altdorfer. A Book of 71 Woodcuts photographically reprod. in fac-simile, with an Introduction by T. S. Moore. London, Unicorn Press. In-4°.

Arpisella (A.). — Storia dell' arte della stampa. Milano, Sonzogno. In-16, 62 p.

Baer (L). — Die illustrierten Historienbücher des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Formschnittes. Strassburg, Heitz. In-4°, 216 p., et XCVI p. à 2 col.

Blacklburn (H.). — The Art of Illustration. Together with a chapter on coloured Illustrations by J.-S. Eland. London, Grant. In-8°, 272 p. av. 98 illustr.

Mathias Burglehner's Tirolische Landschaften 1608, 1611, 1620. Abdr. der in den kunsthistor. Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses in Wien aufbewahrten Holzstöcke u Kupferplatten. Mit begl. Text von E. Richter. Wien, Holzhausen. 17 pl. in-fol. av. 35 p. de texte in-4°.

Catalogue of early printed and other interesting Books. Part I (A-B.) London, Leighton. In-8°, 192 p. av. facsim.

Chroust (A.). — Monumenta palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters I^te Abth : Schrifttafeln in latein. und deutscher Sprache. 1^te Serie, 3.-5. Lief. (30 pl., av. 28, 20, 27 p. de texte) München, Bruckmann. In-folio.

Dilke (Lady). — French Engravers and Draughtsmen of the xviiith Century, London, Bell. In-4°, xix-227 p. av. 50 planches.

Drucke und Holzschnitte des xv. und xvi. Jahrh. in getreuer Nachbildung. VII : Chronik u. Stamm der Pfalzgrafen bei Rhein u. Herzoge in Bayern. 1501. Die älteste gedr. bayer. Cronik, zugleich der älteste Druck der Stadt Landshut in Bayern, in Facsimile-Druck hrsg. mit e. Einleit. von G. Leidinger (32 et 30 p. in-8°, av. 4 pl. in-folio obl.); — VIII : Balthasar Springers Indienfahrt 1505-06. her. von F. Schulze (in-8°, vi-100 et 28 p. av. fig. et 1 planche). Strassburg, Heitz.

The Dürer Society. Fifth series. With introd. Notes by Campbell Dodgson. London. In-folio, 15 p. av. 37 pl.

Early English printed Books in the University Library, Cambridge 1475-1640. Vol. 2. Cambridge, University Press. In-8°, 698 p.

Eisert (A.). — Magdeburgs Gutenbergfeiern anno 1900-1901. Magdeburg, Selbstverlag d. Festausschusses. In-4°, 115 p.

Forrer (R.). — Unedirte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters. Strassburg, Schlesier und Schweikhardt. In-4°, 22 p. av. 12 fig. et 50 pl.

Galli (R.). — L'arte della stampa in Imola 1586-1901 : note ed appunti. Imola, Coop. tip. editrice. In-4°, 31 p. av. facsimile.

Geisberg (M.). — Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im fünfzehnten Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8°, 135 p. av. 6 pl.

Greg (W.-W.). — A List of masques, pageants etc. supplementary to a List of English plays. London, East et Blades. In-4°, xi-35-cxxi p.

Haebler (C.). — Typographie ibérique du xv^e siècle. Reproduction en fac-similé de tous les caractères typographiques employés en Espagne et en Portugal jusqu'à l'année 1500. Leipzig, Hiersemann; La Haye, Nijhoff. 171 p. av. 87 planches.

Hauptblätter der graphischen Kunst in Nachbildungen Berlin, Fischer und Franke. In-folio, 100 pl. av. iv p. de texte.

Hausschatz älterer Kunst. 1.-6. Lief. (de chacune 5 pl. av. iv p. de texte). Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst. In-folio.

L'ouvrage complet comprendra 20 livr.

Heitz (P.). — Les filigranes des papiers contenus dans les archives de la ville de Strasbourg. Strassburg, Heitz. In-4°, xi-8 p. av. fig.

Hirzel (H.). — Ex-libris. Vorwort von M. Semrau. Berlin, Fischer und Franke. In-4°, 70 pl. av. 8 p. de texte.

Horn (F.). — Ichnographiæ Locorum et Monumentorum Veterum Terrae Sanctae accurate delineatae et descriptae a P. F. Horn, Ord. Min. (1725-44). E Cod. Vatic. Lat. n° 9233 excerpsit adn. et ed. (cum 75 fig. et Appendice hist. ex eodem Cod.) P. H. Golubowich Ord. Min. Romae, tip. Sallustianis. In-4°, lx-301 p. av. 75 fig.

Hupp (O.). — Gutenbergs erste Drucke. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. Manz. In-4°, 98 p. av. fig.

Huttenlocher (F.). — Die Holzschnitzereien aus dem Nationalratsaale des Bundes-Palais in Bern. Zürich, Kreutzmann. In-4°, 24 pl.

Kohlmann (A.). — Geschichte und Technik der graphischen Künste. Berlin, Reichsdruckerei. In-4°, 19 p.

Lampel (T.). — Die Incunabeln u. Frühdrucke bis zum J. 1520 der Bibliotek des Chorherrnstiftes Vorau. Wien, Verlag d. Leo-Gesellschaft. In-8°, viii-294 p.

Die Lithographie von ihrer Erfindung bis zur Gegenwart. Mit 2 Anhängen : Die Schabkunst im 19. Jahrh. und die moder. nen Techniken graph. Vervielfältigung-Red. von R. Graul. 11. Heft (p. 209-232 av. fig. et 6 pl.). Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst. In-folio.

Mikhaïlovitch (Grand-duc Nicolas). — Louis de Saint-Aubin. Trente-neuf portraits 1808-1815. Reproductions phototypiques avec notices bibliographiques. Leipzig, Hiersemann. In-4° ou in-folio, 39 pl. av. 1 p. de texte en regard, plus 4 p. prélim. non chiffrées.

Texte russe et français.

Modern Etching and Engraving European and American. London, offices of *The Studio*. In-8°, ill.

N° spécial du *Studio*.

Neuhaus (J.). — Das erste gedruckte Buch Gutenbergs in deutscher Sprache (Eyn manug d. cristeheit widd die durke). Kjöbenhavn, Bernsteen. In-4°, 37 p. av. 7 planches.

Nijhoff (W.). — L'art typographique dans les Pays-Bas (1500-1540). Reprod. en fac-similé des caractères typographiques, des marques d'imprimeurs, des gravures sur bois et autres ornements employés dans les Pays-Bas entre les années md et mdxi. Avec notices critiques et biographiques. 1^re livr. La Haye, Nijhoff. In-folio.

L'ouvrage comprendra de 15 à 20 livr.

Oliva (G.). — L'arte della stampa in Messina. Messina, tip. D'Amico. In-18°, 107 p.

Pauli (G.). — Hans Sebald Beham. Ein krit. Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radir. u. Holzschnitte. Strassburg, Heitz. In-8°, VII-521 p. av. 36 planches.

Rheude (L.). — Bibliothekzeichen. 32 Exlibris. Mit einem Vorwort v. L. Gerster. Zürich, Amberger. In-8°, 31 pl. av. 14 p. de texte.

Rocchi (E.). — Le piante icnografiche e prospettiche di Roma nel secolo decimosesto. Roma e Torino, Roux e Viarengo. In-4°, 380 p., et album in-folio de 56 pl.

Weber (J. J.). — Katechismus der Buchdruckerkunst. Leipzig, J.-J. Weber. In-12, XIV-331 p. av. 139 fig. et planches.

Wurzbach (W.). — Joseph Kriehuber. Katalog der von ihm lithografirten Portraits. München, Helbing. In-8°, XVIII-307 p. av. 1 portrait.

Zedler (G.). — Die älteste Gutenbergtype. Mainz, Gutenberggesellschaft. In-4°, 57 p. av. 13 planches.

VII. — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE

Amardel (G.). — La Monnaie de Narbonne à la fin de la domination romaine. Narbonne, imp. Caillard. In-8°, 30 p.

Bahrfeldt (E.). — Die Münzen- u. Medaillen-Sammlung in der Marienburg. Bearb. unter Mitwirk. v. Dr Jaquet u. Pred. Schwandt. I Band. : Münzen u. Medaillen der Prov. Preussen vom Beginn der Prägung bis zum Jahre 1701. Danzig, Berlin, Kühl. In-4°, VII-210 av. 11 planches et illustr.

Baudi di Vesme (A.). — Di alcune monete, medaglie e pietre dure intagliate per Emmanuele Filiberto, duca di Savoia. Torino, G. B. Paravia. In-4°, 22 p.

Catalogue général de médailles françaises. De François Ier à Henri III (1515-1589) (p. 23-44). Paris, Cabinet de numismatique, 2, rue Louvois. In-8°.

Catalogue des monnaies grecques (Collection C. N. Lischine) (Thrace). Mâcon, imp. Protat. In-8°, VIII-169 p. et 24 planches.

Collège de France. Cours de numismatique et de glyptique. Leçon d'ouverture, par E. Babelon. Paris, Chevalier-Marescq. In-8°, 23 p.

Non mis dans le commerce.

Déchelette (J.). — Les Sceaux de bronze de Hemmoor, d'après une récente publication de M. Villers. Paris, Leroux. In-8°, 15 p. av. fig.

Dompierre de Chauffepié (H.-J.). — Les Médailles et plaquettes modernes. 2e vol. (livr. 6-12 : pl. 36-72). Haarlem, Kleinmann. In-folio.

Évrard de Fayolle (A.). — Recherches sur Bertrand-Andrieu de Bordeaux, graveur en médailles, graveur du Cabinet du Roi, Chevalier de l'Ordre royal de Saint-Michel, membre de l'Académie impériale et royale des Beaux-Arts de Vienne, 1761-1822. Sa vie, son œuvre. Préface de F. Mazerolle. Chalon-sur-Saône, T. Bertrand ; Paris, Vve Serrure. In-4°, XII-237 p. av. 7 planches.

Florance. — Numismatique grecque. Séries impériales grecques et coloniales. Paris, Vve Serrure. In-8°, 197 p.

Florance. — Numismatique grecque. Tableaux synoptiques des ethniques des villes et peuples grecs. Paris, Vve Serrure. In-8°, 106 p.

Luschin v. Ebengreuth (A.). — Wiensmünzwesen, Handel und Verkehr in späteren Mittelalter. Wien, Holzhausen. In-folio, IV-126 p.

Mazerolle (F.). — Les Médailleurs français, du XVe siècle au milieu du XVIIe. T. Ier. (Introduction et Documents), CLXXX-634 p. ; t. II (Catalogue des médailles et des jetons), 271 p. Paris, Leroux. In-4°, à 2 col.

Reinach (J.). — L'Histoire par les monnaies. Essais de numismatique ancienne. Paris, Leroux. In-8°, IV-276 p. av. fig.

VIII. — ART APPLIQUÉ CURIOSITÉ — PHOTOGRAPHIE

Beaumont (C.). — Les Tapisseries de l'église de La Couture, au Mans. Paris, Fleury et Dangin. In-8°, 14 p. av. grav.

Champier (V.). — Les Industries d'art depuis cent ans. Livr. 12-16. Paris, Flammarion. In-8°, avec planches.

Le Concours d'enseignes de la Ville de Paris, 1902. Reproduction des œuvres récompensées. Dourdan, Thézard. In-4°, 28 p.

Cripps (W.-J.). — Old English Plate. Ecclesiastical, Decorative and Domestic. Its Makers and Marks. London, Murray. In-8°, 540 p. avec 123 illustr.

Cust (R. H. H.). — The Pavement Masters of Siena. 1369-1562. London, Bell. In-8°, 184 p.

D'Allemagne (H.). — Histoire des jouets. Paris, Hachette. In-4°, 316 p. av. 250 grav. et 103 pl.

Dokumente des modernen Kunstgewerbes. Herausg. von A. Pudor. Série A : Moderne Keramik einschliesslich der Glasindustrie. I. Heft (52 p. av. fig.). Berlin, Verlag der Dokumente des modernen Kunstgewerbes. In-4°.

Enke (A.). — Neue Lichtbild-Studien. Stuttgart, F. Enke. In-folio, 40 planches.

Eudel (P.). — L'orfèvrerie algérienne et tunisienne. Alger, Jourdan. In-4°, XX-544 p. av. dessins, planches et cartes.

Falkenegg. — In Memoriam. Kaiserin Friedrich und das deutsche Kunstgewerbe. Berlin, Boll. In-8°, 21 p.

Fischbach (F.). — Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrh. 635 Muster auf 162 Cartons. Wiesbaden, Heuss. In-fol. avec 20 p. de texte.

Fourcaud (L. de). — Émile Gallé. Paris, libr. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 71 p. av. 36 grav. et 10 pl.

Gentili (P.). — Discorso sull'arte degli arazzi, tenuto il 16 febbraio 1902 nel palazzo delle belle arti [in Roma]. Roma, tip. Polizzi e Valentini. In-8°, 26 p.

Gény (J.). — Die Fahner der Strassburger Bürgerwehr im 17. Jahrh. Strassburg, Heitz. In-8°, viii-47 p.

Guasti (G.). — Di Cafaggiòlo e d'altre fabbriche di ceramiche in Toscana, secondo studi e documenti in parte raccolti da Gaetano Milanesi : commentario storico. Firenze, Barbèra. In-8°, xxvi-494 p. av. fig.

Hall (M.) et Hall (R.). — English Church Needlework. A Handbook for Vorkers and Designers. London, Richards. In-8°, 140 p. av. illustr.

Hottenroth (F.). — Deutsche Volkstrachten, städtische u. ländliche, vom xvi. Jahrh. an bis um die Mitte des xix. Jahrh. III : Volkstrachten aus Nord- u. Nord-Ost-Deutschland sowie aus Deutsch-Böhmen. Frankfurt a. M. Keller. In-8°, ix-244 av. fig. et 48 planches.

Hurrell (J.-W.). — Measured Drawings of old Oak English Furniture. London, Batsford. In-fol.

Husson (F.). — Artisans français. Les Menuisiers (étude historique). Paris, Marchal et Billard. In-18, 276 p. av. grav.

Husson (F,). — Artisans français. Les Serruriers (étude historique). Paris, Marchal et Billard. In-18, 270 p. av. grav.

Inventaire du mobilier du château de Vitré (1658), publié d'après l'original par l'abbé Audren. Vitré, l'auteur, 18, rue Beaudrairie. In-8°, 72 p.

Jänecke (W.). — Beiträge zur Geschichte der Ornamentik. I : Ueber die Entwickelung der Akanthusranke im französ. Rokoko. Dargestellt an Stichen franz. Meister in der Zeit von 1650-1750. Hannover, Gebr. Jänecke. In-4°, 32 p. av. 57 fig.

Kunst und Handwerk. Arts and Crafts-essays. III : Keramik, Metallarbeiten u. Gläser (26 p.); — IV : Wohnungsausstattung (51 p.); — V : Gewebe u. Stickereien (64 p.). Leipzig, H. Seemann Nachf. In-8°.

Labarta (L.). — Hierros artísticos; colección de láminas representando los más notables trabajos de forja, particularmente los debidos á los maestros castellanos y catalanes. Seix, Sin a. 2 vol. in-4°, av. 200 planches.
Texte en espagnol et en français.

Lecler (A.). — Études sur les cloches de l'ancien diocèse de Limoges. Limoges, Vve Ducourtieux. In-8°, 196 p. av. grav.

Leinhaas (G.-A.). — Wohnräume des 15. u. 16 Jahrh. Berlin, Wasmuth. In-4°, viii p. et 20 planches avec texte explic.

Martin (F.-R.). — Aeltere Kupferarbeiten aus dem Orient. Stockholm ; Leipzig, Hiersemann. In-4°, 74 planches.

Meyer (A.-G.). — Tafeln zur Geschichte der Mœbelformen. Série I. Lief. 1 (10 pl. av. 66 p. de texte). Leipzig, Hiersemann. In-folio obl.

Monkhouse (C.). — A History and Description of Chinese Porcelain. With notes by S.-W. Bushell. London, Cassell. In-8°, 118 p. av. illustr. et 24 planches.

Pelser-Berensberg (F.). — Mittheilungen über alte Trachten u. Hausrath, Wohn- und Lebensweise der Saar- und Moselbevölkerung. Trier, Lintz. In-4°, 45 p. av. 5 pl.

Prost (B.). — Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1363-1477). T. Ier : Philippe le Hardi. 1er fascicule (1363-1371). Paris, Leroux. In-8°, 260 p.

Rivas y Llanos (R.). — Lecciones de cosas. Primera monografia de industrias artisticas. La cerrajeria (técnica y arte). El hierro. Las herramientas. El trabajo. La construccion. Madrid, impr. de Hernando y Ca. In-8°, 51 p. av. 35 ill.

Sauzey. — Iconographie du costume militaire. T. II : Restauration et Louis-Philippe. Paris, Chapelot. In-8°, xv-495 p. av. 1 pl.

Schmidt (H.). — Die Architektur-Photographie mit besonderer Berücksichtigung der Plastik und des Kunstgewerbes. Berlin, G. Schmidt. In-8°.

Singleton (E.). — The furniture of our forefathers. London, Batsford. 2 vol. in-folio av. illustr.

Verhaegen (P.). — La Dentelle et la Broderie sur tulle. Paris, Lebègue. 2 vol. in-8° : 318 et 281 p., av. grav. et planches.

Wystman (P.). — Choix d'intérieurs belges (styles gothique et renaissance). Bruxelles. P. Wystman. In-4° 29 pl.

Wystman (P.). — Intérieurs et mobiliers de styles anciens. Vol. II, livr. 4 et 5 (pl. 38-57). Bruxelles, P. Wystman. In-4°.

IX. — MUSÉES — COLLECTIONS EXPOSITIONS

Album des Gewerbe-, Industrie- und Kunstausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf. Wolfrum. In-8°, 16 pl.

Belluzzi (R.) et Fiorini (V.). — Catalogo illustrato dei libri, documenti ed oggetti esposti dalle provincie del l'Emilia e delle Romagne nel tempio del risorgimento italiano. Vol. III. Bologna, tip. Zamorani. In-8, ix-165 p. av. 25 planches.

Bencivenga (T.). — A description of the Vatican picture galleries. Roma, tip. cooperativa sociale. In-16, 64 p.

Bericht des Museumsvereins im Fürstenthum Hildesheim und in der Stadt Gosslar, v. 1. Januar 1899 bis 31. Dez. 1901. Hildesheim, Gerstenberg. In-8°, 71 p. av. 6 planches, 7 autotypies et 2 plans.

Biagini (D.-E.-M.). — Uno sguardo retrospettivo all'esposizione d'arte sacra antica, tenutasi in Lodi 2 settembre, 6 ottobre 1901. Lodi, tip. Alnirico e Camagni. In-8°, 43 p.

Carotti (G.). — Capi d'arte appartenent

alla duchessa Josephine Melzi d'Eril-Barbo, descritti. Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche. In-4°, 193 p. av. 16 planches.

Catalogo delle pitture e sculture della galleria Colonna [in Roma]. Roma, officina poligr. Romana. In-16°, 48 p.

Catalogo illustrado de la Exposición de las obras de Domenico Theotocopuli, llamado « El Greco », en el Museo Nacional de Pintura y Escultura. Madrid, Lacoste. In-8°, 30 p. av. 13 pl.

A Catalogue of Books added to the library of the Royal Academy of Arts London between 1877 and 1900. London, Clowes & Sons. In-8°, 197 p.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et objets d'art exposés au Grand-Palais (avenue d'Antin) le 16 avril 1903. Évreux, Hérissey. In-16, 388 p.

Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale, par A. de Ridder. 2e partie. Vases à figures rouges et de décadence. (xvi p. et p. 253 à 700 avec 100 dessins et 23 pl.) Paris, Leroux. In-4°.

Catalogue des vases peints du Musée national d'Athènes, par M. Collignon et L. Couve. Index (p. 673-707). Paris, Fontemoing. In-8° à 2 col.

Catalogue sommaire des collections du Musée historique des tissus, dressé sous la direction de M. A. Terme, directeur, par Raymond Cox. Lyon, palais de la Bourse. In-16, 118 p. av. plan.

Cercle archéologique du pays de Waes. Exposition régionale d'argenteries et d'orfèvreries d'art anciennes. Catal. explicatif illustré. Saint-Nicolas, imp. Edam. In-12, 63 p. av. fig.
Texte français et allemand.

Clark (J.-W.). — The Care of Books. An Essay on the Development of Libraries and their Fiftings, from the earliest times to the end of the 18th Century. Cambridge, University Press. In-4°, xviii-327 p.

Clemen (P.). — Dier heinische und die westfälische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902. Leipzig. E.-A. Seemann. In-4°, 47 p. av. 45 ill. et 4 planches.

Collection A. Ritleng. Strasbourg, Staat. In-8°, 24 planches av. frontispice.

Colonna (F.). — Il museo civico di Napolnell' ex monastero di S. M. in Donnaregina e scoperte di antichità in Napoli dal 1898 a tutto agosto 1901 : seguito al volume « Scoperte di antichità in Napoli dal 1876 a tutto il 1897 », con cenni delle scoperte anteriori e ricordi storico-artistico-topografico. Napoli, tip. Giannini. In-4°, 144 p.

Dalton (O.-M.). — Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the department of British and mediæval antiquities and ethnography of the British Museum. London, British Museum. In-4°, xxiv-186 p. av. fig. et 35 pl.

Denkschrift zur Eröffnung von Museum u. Saalbau der Stadt Solothurn. Solothurn, Union. In-4°.

Destrée (J.), Hannotiau (A.) et Kymeulen (A.-J.). — Les Musées royaux du Parc du Cinquantenaire et de la Porte du Parc à Bruxelles. Armes et armures. Industries d'art. 13e livr. (5 pl. av. 5 p. de texte). Bruxelles.

Dubois (A.). — Notes sur l'exposition des Primitifs flamands à Bruges (août 1902), conférence faite aux « Rosati picards », le 25 octobre 1902. Cayeux-sur-Mer, imp. Maison-Mabille, in-16, 29 p.

Earp (F. R.). — A descriptive Catalogue of the Pictures in the Fitzwilliam Museum. Cambridge, Univ. Press. 1902, In 4°, xv-248 p.

Eusebio (F.). — Il museo storico-archeologico d'Alba da' suoi principi a tutto il 1900. Alba, Sansoldi. In-8°, 93 p.

L'Évolution de la peinture néerlandaise aux xiiie, xive et xve siècles et l'Exposition à Bruges. Haarlem, Kleinmann. In-4°, 140 p. et 200 pl.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Grand-Palais des Champs-Élysées, avenue Alexandre III, le 1er mai 1903. Paris, imp. P. Dupont. In-16, clxxx-578 p.

L'Exposition internationale des arts décoratifs modernes à Turin. Texte par G. Fuchs et F.-H. Neuberg. Darmstadt, A. Koch. In-4°, 340 p. av. grav. et 6 pl.
Le même ouvrage a paru en allemand.

Eyth (H.). — Ein Gang durch die Gemäldesammlung der Karlsruher Kunsthalle. Karlsruhe, Braunsche Hofbuchh. In-8°, 95 p. av. 6 fig. et 1 plan.

Fanchiotti (G.). — I manoscritti italiani in Inghilterra. Serie I : Londra. 11 : Museo Britannico. Vol. 3. La collezione Cotron Caserta, Salv. Marino. In-8°, 12 p.

Festschrift des Kunstvereins der Stadt Solothurn für seine Freunde und Mitglieder anlässlich der Eröffnung des Museums. Solothurn, Union.

Festschrift zu 25jährigen Jubelfeier des städtischen Museums in Nordhausen. I. H. Heineck : Urkundliche Geschichte des städt. Museums (1876-1901). — II. Paul Rausch : Führer durch das städt. Museum. Nordhausen, Haacke. In-8°, 56 p.

Friedlænder (M.-J.). — Chefs-d'œuvre de la peinture néerlandaise des xve et xvie siècles à l'Exposition de Bruges de l'année 1902. München, F. Bruckmann. In-folio, 90 planches av. 35 p. de texte.

Führer durch die k. Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart, Druck. Kohlhammer. In-8°, viii-51 p.

Furtwaengler (A.). — 100 Tafeln nach Bildwerken der kön. Glyptothek. München, Buchholz. In-8°, 100 pl. av. iii p. de texte.

Gally (J.-M.). — Das Ausstellungswesen und sein Wert. Erfahrungen, Erlebnisse

und Reformvorschläge. Wien, Selbstverlag. In-8°, 62 p.

Gass (J.). — Strassburgs Biblioteken. Strassburg, Le Roux. In-8°, viii-82 p.

Gemälde-Galerie der königl. Museen zu Berlin. Mit erläut. Text von J. Meyer, W. Bode, H. von Tschudi u. a. 16. Lief. (p. 49-64 av. fig. et 6 pl.); 17. Lief. (p. 1-16 av. fig. et 6 pl.) Berlin, Grote. In-folio.

Die königliche Gemälde-Galerie zu Cassel. mit eider Einleitung « Zur Geschichte der Casseler Gemälde-Galerie », von O. Eisenmann. München, Hanfstaengl. In-folio, 72 planches, av. viii-16 p. de texte.

Gœthe (G.). — Gemälde u. Sculpturen des Nationalmuseums zu Stockholm. Uebers. von L. Schard. München, Helbing. In-8°. iv-60 p. av. 80 planches in-fol.

Guiffrey (J.). — La Collection Thomy-Thiéry au Musée du Louvre. Catalogue descriptif et historique. Paris, librairie de l'Art ancien et moderne. In-4°, 45 p. et 15 pl.

Guiffrey (J.). — Les Tapisseries du Musée du Louvre. München, Verein. Druck. und Kunstanstalten. In-4°, 4 p. av. 4 pl.

Das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25-jahr. Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns. Hamburg, Boysen und Maasch. In-8°, vi-436 p.

Hampe (T.) — Das germanische Nationalmuseum von 1852 bis 1902. Festschrift. Leipzig, J. J. Weber. In-fol., 150 p. av. 23 pl.

Ienaer Jahrbuch. Mit Unterstïstz. der Stadt Iena heraugs. vom städt. Museum 1, Jahrg. 1901. Jena, Frommann, In-4°, VI-42 p. av. illustr.

Kaiser Friedrich-Museum-Verein zur Berlin. Bericht für das Geschäftsjahr 1901-1902. Berlin, Dr. von W. Büxenstein. In-4, 25 p. av. 4 fig. et 1 planche.
Non mis dans le commerce.

Kasser (H.). — Jahresbericht des historischen Museums in Bern pro 1901. Bern, Buchdr. Wyss. In-8°.

Illustrirter Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf (Schmitz von Olbertz). In-8°, 19 et 53 p.

Keysser (A.). — Mittheilungen über die Stadtbibliothek in Cœln. 1602-1902. Cöln, Du-Mont-Schauberg. In-8°, 26 p. av. 4 pl. et 1 facsimile.

Illustrirter Katalog der v. der Stadt Baden-Baden veranstalteten Jubiläums-Ausstellung v. Kunstwerken aus Privatbesitz im ehemaligen, jetzt der Stadt Baden gehörigen dem Palais Hamilton. Baden-Baden, Sprès. In-8°, 166 p. av. grav.

Katalog der Bibliothek des kaiserl. deutschen archæolog. Instituts in Rom, von A. Mau. II. Band. Rom. Loescher. In-8°, xv-615 p.

Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der kön. Nationalgalerie. Bearbeitet von Lionel von Donop. Berlin, Mittler & Sohn. In-8°, iv-587 p.

Katalog der Münzen- u. Medaillen-Stempel-Sammlung des K. K. Hauptmünzamtes in Wien. 2. Band (iv et p. 225-618 av. 8 planches). Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. In-folio.

Krupp'scher Bildungsverein. Dürer-Ausstellung in Essen-Ruhr, Ostern 1902. Essen, Buchdruck. der Fabrik Krupp. In-8°, 71 p.

Die Kunst- und Kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums. Nürnberg, Germanisches Museum. In-8°, 212 p.

Lagerberg (C.). — Ur Göteborgs Konstsamlingar. 1 hft. Göteborg. W. Zachrissons boktr. In-4°, 8 pl.

Lafenestre (G.) et Richtenberger (E.). — La Peinture en Europe. Rome; le Vatican, les Eglises. Paris, Soc. fr. d'éd. d'art. In-8, xxii-375 p. av. 100 pl.

Lampel (F.). — Die Inkunabeln und Frühdrucke bis zum Jahre 1520 der Bibliothek des Chorherrnstifts Vorau. Wien, Leogesellschaft. In-8°, vi-294 p.

Lehmann (O.). — Festschrift zur Eröffnung des Altonaer Museums, zugl. ein Führer durch die Sammlungen. Altona, Köbner. In-4°, 82 p.

List (C.). — Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg. Wien, Schenk. In-fol., iii-15 p. avec fig. et 33 planches.

Massi (J. H.). — Description abrégée des musées pontificaux de sculpture antique grecque et romaine avec addition des musées grégorien, étrusque et égyptien, des salles Borgia, des monuments assyriens, des tapisseries de Raphaël et des cartes géographiques d'Italie. Roma, tip. della Soc. del Divin Salvatore. In-16, 104 p.

Die Meisterwerke der National Gallery zu London. Einl. von K. Voll. München, Hanfstaengl. In-8°, xx-210 p. av. 222 pl.

Die Meisterwerke des Rijks-Museum zu Amsterdam. 208 Kunstdrucke nach der Originalgemälden mit einleit, Text von Dr K. Voll. München, F. Hanfstaengl. In-8°, xx-208 p. av. 208 grav.

Meubles d'art nouveau au Salon du Mobilier de 1902. Dourdan, Thézard. In-folio, 45 pl.

Miller (F.). — Pictures in the Wallace Collection. London, Pearson. In-fol., viii-227 p. av. illustr.

Mitteilungen aus dem Altonaer Museum. Hrsg. v. der Museumsleitung 1902. 1. und 2 Heft. Altona, Harder, 36 p. av. illustr.

Moderner Cicerone. Florenz. I. Die Gemälde-Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti, von P. Schubring. (152 p. av. 100 grav.); — II. Bargello, Domopera, Akademie, Kleinere Sammlungen, von P. Schutring (198 p. av. 134 grav.). Suttgart, Berlin, Leipzig, Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Petit in-8°.

Moderner Cicerone. Rom II : Neuere Kunst seit Beginn der Renaissance, von O. Habnack. Stuttgart, Berlin, Lelpzig, Union Deutsche Verlagsgeselschaft. In-6, [vii-] 260 p. av. 159. fig.

Molinier (E.).—Musée du Louvre. Le Mobilier français du xvii^e et du xviii^e siècle. Paris, Lib. centr. des Beaux-Arts. In-folio, 76 p. av. 100 planches.

Molinier (E.). — La Collection Wallace. Meubles et objets d'art français du xvii^e et du xviii^e siècles. Paris, Lib. centr. des Beaux-Arts. In-folio, iv p. et 100 pl. avec 100 notices.

Multja A magyar nemzeti Muzeum es jelene-Alapitasanak szazadik evforduloja alkol. mabol. [Passé et présent du Musée national hongrois]. Budapest, Hornyansky. In-4, xl-384 p.

Musée national du Louvre. Catalogue des Antiquités Chaldéennes, sculpture et gravure à la pointe, par L. Heuzey. Paris, Lib.-Imp. réunies. In-8, iii-405 p. av. grav. hors texte.

Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Musées de Sousse, par P. Gauckler, E. Gouvet et G. Hannezo. Paris, Leroux. Gr. in-4°, v-100 p. av. 17 pl.

Königliche Museen zu Berlin. Verzeichniss der in der Formerei der K. Museen käuflichen Gipsabgüsse. Her. von der General-Verwaltung. Berlin, Reichsdruckerei. In-8°, vi-132 p.

Königliche Museen zu Berlin. Verzeichniss der in der Formerei der Kön. Museen käuflichen Gipsabgüsse (Schulmodelle) des Kunstgewerbe-Museums. Herausg. von der Generalverwaltung. Berlin, Reichsdruckerei. In-8°, 61 p.

Museum der Stadt Solothurn. Supplement zum Interimskatalog der Kunst-Abtheilung. Solothurn, Druckerei Brugger et Gigandet.

Naert (A.). — Tentoonstelling van oude vlaamische Kunst te Brugge. Gand, Siffer. In-8°, 26 p. av. grav.

The National Gallery (Trafalgar Square). Illustrated catalogue. London, Cassel. In-8°, 128 p. av. grav.

Die National Galerie in London. Vlämische, deutsche und holländ. Schule. Haarlem, H. Kleinmann. In-folio, 32 pl. av. texte.

Neumeister (A.). — Museum für Münster. Leipzig, Seemann. In-8°, 32 p. av. illustr.

Nordesvan (G.). — Gripsholm och dess konstskatter. Stockholm, Idunsboktr. In-folio, 184 p. av. 171 grav.

Pais (E.). — Il riordinamento del museo nazionale di Napoli. Parte I. Il memoriale della r. academia di archeologia. lettere e belle arti di Napoli. Napoli, stab. tip. Pierro e Veraldi. In-8°, 30 p.

Pojednani Prumysloveho a Historického Musea pro severovychodni cast' kralovstoi ceského v Hradei Kralove. Cis. 8. Vyrobky keramické nejstarsi a nové. Napsal A. Haskovec. [Mémoires du Musée industriel et historique de Königgrätz. N° 8 : Produits céramiques]. Prag, Rivnac. In-8°, 163 p.

Pollak (L.). — Klassich-antike Goldschmiedearbeiten im Besitze des kais. russischen Botschafters in Rom Sr Exc. A. J. von Nelidow. Leipzig, Hiersemann. In-4°, x-198 p. av. 38 ill. et 20 pl.

Rariora. Being Notes of some of the Printed Books, Manuscripts, Pottery etc. Collected (1858-1900) by J. E. Hodgkin. London, Low. 3 vol. in-8° : 144, 302, 288 p.

Reproduction of original drawings in colours from the collection of J. P. H. [Heseltine]. London, Limit. Bushey, Herts. In-4°, 23 pl.

Non mis dans le commerce.

Richter (J. P.). — Catalogue of Pictures at Locko Park. London, Bemrose. In-4°.

Rjedin (E. K.). — J. E. Betzky et le Musée des Beaux-Arts et des antiquités de l'Université de Charkow. Charkow. In-8°, 23 p.

En langue russe.

Rooses (M.). — De oude hollandsche en vlaamsche meesters in den Louvre en in de National Gallery. Amsterdam, Uitgevers-maatschappig « Elsevier». In-8°, iv-221 p. avec grav. et portraits.

Rousseau (H.). — Musées royaux des arts décoratifs et industriels. Promenade méthodique dans le musée d'art monumental. Bruxelles, impr. Chevalier. In-12, xiv-72 p. av. grav.

Schönbrunner (J) et Meder (J.). — Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen. VI. Band, 11. u. 12. Lief.; VII. Band; VIII. Band, Lief. 1-8. Wien, Schenk. In-8°.

The sevent Celebration of Founder's Day a the Carnegie Institute Pitsburgh. In-8° 36 p. av. planches.

Sirén (O.). — Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. Stockholm, impr. Hasse-W. Tullberg. In-8°, 144 p. av. 39 planches.

[Sitte (C.)] —. Die Ergebnisse der Vorconcurrenz zu dem Baue des Kaiser Franz Joseph-Museums der Stadt Wien, Waldheim. In-8°, 22 p. av 30 ill. et 4 planches.

Société des Artistes français. Catalogue illustré du Salon de 1903. Paris, Baschet. In-8°, ff. d'avant-propos non paginés, et 224 p. av. grav.

Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1903. Paris, Baschet. In-8°, lxiv-194 p. av. grav.

Sriedinger (I.). — Der Neubau des bayerischen Nationalmuseums in München. München, F. Bruckmann. In-folio, xi-88 p. av. 54 grav. et 82 pl.

Stedeljik museum te Leiden. Afbeeldingen in lichtdruk van eenige der voormamste Kunstwerken, met verkl. tekst door J.-C. Overvoorde en N. Martin. Afl. 1-2 (viii-16 p. av. 6 pl.). Leiden, Blankenberg. In-4°.

L'ouvrage comprendra 6 livraisons.

Strong (S.-A.). — The masterpieces in the Duke of Devonshire's Collection of Paintings. London, Hanfsstaengl. 63 pl. av. préface.

Temple (A. G.). — The Wallace Collection (Paintings) at Herford House. Paris, Lon-

don, Manzi, Joyant & Cie. In-4°, 94 p. av. 101 pl.

Thieme (U.). — Sammlung Jul. Otto Gottschald in Leipzig, Breitkopf Hartel. In-4°, 33 p. av 19 planches.

Trawinski (F.). — Les Musées nationaux. Origine, organisation. Paris, Chevalier-Marescq. In-8°, 24 p.

Veröffentlichungen der grossherzogl. badischen Sammlungen f. Altertums- u. Völkerkunde in Karlsruhe u. des Karlsruher Altertumsvereins. 3 Heft (VII-86 p. av. illustr. et 6 planches). Karlsruhe, Braunsche Hofbuchh. In-4°.

Verzeichniss der Gemälde des städtischen Museums Wallraf-Richartz zu Cöln. Cöln, Cölner Verl.-Anst. In-8°, XIV-272 p.

Vorschrift für die Verfassung des alphabetischen Nominal-Zettelcatalogs der Druckwerke der k. k. Hofbibliothek. Herausg. von der Direktion. Wien, Selbstverl. der Hofbibl. In-8°, XLIV-96 p. av. 500 pl., 2 suppléments, un index et 500 exemples.

Wlha (J.). — Englischer Möbel aus der Sammlung der k. k. Œsterr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. 2 Hefte (de chacun 20 planches). Wien (Plaschka). In-4°.

Wytsman (P.). — A propos de l'exposition d'œuvres des écoles primitives de peinture en Belgique et aux Pays-Bas à Bruges. Bruxelles, impr. Vertenceuil et Desmet. In-8°, 12 p.

Zironi (E.). — Une promenade au musée d'antiquités de la ville de Bologne. Bologna, tip. Zamorani e Albertazzi. In-16, 18 p.

Exposition Universelle de 1900.

Champier (V.), Saglio (A.) et Walton (W.). Exposition universelle de 1900 : The chefs-d'œuvre, vol. VIII-X (et dernier). Philadelphie, Barrie and Son. In-4°, av. pl.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Manufactures nationales. Rapport adressé à M. le Ministre par M. Charles Lameire sur les tapissseries et tapis des Gobelins qui ont figuré à l'Exposition universelle de 1900. Paris, Manufacture des Gobelins. In-8°, 36 p.

Musée rétrospectif de la classe 29 (Modèles, Plans et Dessins des travaux publics) à l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Rapport du comité d'installation. Saint-Cloud, imp. Belin. Gr. in-8°, 207 p. av. fig. et pl.

Musée rétrospectif de la classe 100 (Jeux) à l'Exposition Universelle internationale de 1900. Rapport présenté par M. Henry d'Allemagne. In-8. T. II (384 p. av. grav.) Saint-Cloud, imp. Belin.

Rapports du jury international de l'Exposition universelle internationale de 1900, à Paris. Classe 9 (Sculpture et gravure en médailles et en pierres fines). Rapport de M. André Michel (in-8°, 27 p.); — Classe 94 (Orfèvrerie). Rapport de M. E. J. Armand-Calliat, complété et terminé par M. H. Bouilhet (in-8°, 174 p.). Paris, Imp. nationale.

X. — MUSIQUE — THÉATRE

L'Art dramatique et musical au XXe siècle (2e année, 1902). Paris, Schmid. In-8°, 500 p. et 14 pl.

Barrier (G.). — La Musique. Laval, Goupil. In-8°, 12 p.

Boisson (F.). — Dix années d'éphémérides musicales. Recueil unique de dix faits musicaux importants. Préf. de Ch. Duboscq. Paris, Fischbacher. In-12, 10-318 p.

Calvocoressi (M.-D.). — L' « Étranger », action musicale en deux actes, de Vincent d'Indy. Le Poème. Analyse thématique de la partition. Paris, Fischbacher. In-8°, 20 p. av. portrait.

Cochin (H.). — L'Ame flamande, conférence prononcée aux assises de musique religieuse et classique tenues à Bruges par la Schola cantorum de Paris, les 7, 8, 9 et 10 août 1902. Paris, 269, rue Saint-Jacques. In-8°, 23 p.

Congrès international d'histoire et de musique, tenu à Paris en 1902. — Documents mémoires et vœux, publiés par les soins de M. J. Combarieu. Paris, Fischbacher. In-8°, 319 p.

Curzon (H. de). — Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre, précédé d'un essai de classement d'une bibliographie générale de la musique. Paris, Fischbacher. In-8°, 60 p.

Destranges (E.). — Kérim, le Requiem, la Belle au bois dormant, Penthésilée, les Lieds de France, les Chansons à danser, d'Alfred Bruneau. Paris, Fischbacher. In-16, 55 p.

Destranges (E.). — L'Ouragan, d'Alfred Bruneau. Paris, Fischbacher. In-16, 67 p. av. 1 portrait.

Hellouin (F.). — Gossec et la musique française à la fin du XVIIIe siècle. Paris, Charles. In-12, 201 p. et portrait.

Houdard (G.). — La Richesse rythmique musicale de l'antiquité. Paris, Picard, in-8°, 84 p. et musique notée.

Jacquot (A.). — Essai de répertoire des artistes lorrains. Les Luthiers lorrains. Paris, lib. de l'Art ancien et moderne. In-8°, 97 p. et pl.

Lavignac (A.). — L'Éducation musicale. Paris, Delagrave. In-18, 453 p.

Lacuria. — Les Dernières Confidences du génie de Beethoven. Préf. et 2 portraits par F. Thiollier. Paris, bibl. de l'*Occident*. In-8°, 32 p. avec 2 grav.

Paillard-Fernel. — Des sources naturelles de la musique. Recherches et déductions dans la théorie musicale et les harmoniques. Paris, Fischbacher. In-8°, 6-203 p.

Saint-Saëns (C.). — Essai sur les lyres et cithares antiques. Paris, typ. Firmin-Didot et Cie. In-8°, 10 p. et 1 pl.

Soubies (A.). — Histoire de la Musique. Etats scandinaves (XIXe siècle), Norvège.

Paris, Flammarion. In-16, 51 p. av. portraits.

TARDIF (F.). — Essai de musique transcendantale. Les sons et les couleurs. Paris, Fischbacher. In-8°, 90 p.

TIERSOT (J.). — Ronsard et la musique de son temps; Œuvres musicales de Certon, Goudimel, Janequin, Muret, Mauduit, etc. Paris, Fischbacher. In-8°, 79 p.

VINCENS (CH.). — Richard Wagner et le Wagnérisme au point de vue français. Paris, Fischbacher. In-8°, 33 p.

ZALUSKI (C.). — Après une première audition de la Neuvième symphonie de Beethoven. Nice, imp. Rossetti. In-16, 10 p.

XI. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Annuario italiano delle arti grafiche. Anno I, 1902. Firenze, Calvetti. In-16, VIII-240 p.

The Burlington Magazine for Connoisseurs. Illustrated and Published Monthly. Number 1, vol. I. March 1903. (144 p. av. grav. et 37 planches et couv.). London, The Savile publishing Company. In-4°.

L'Eau-Forte. Publication mensuelle. 1er fasc. mars 1903 (4 pl. av. 4 p. de texte et couv). Paris, L'Atelier d'art; Floury. In-4°.

Bulletin mensuel de l'eau-forte et de l'Atelier d'art. 1re année, n° 1, mars 1903 (4 p.). In-4°.

Supplément de la revue précédente.

L'Homme préhistorique. Revue mensuelle illustrée d'archéologie et d'anthropologie préhistoriques paraissant le 1er de chaque mois, publiée sous la direction de MM. le Dr CHARRIN et A. DE MORTILLET. 1re année, n° 1, janvier 1903 (32 p. av. fig. et couv.). Paris, Schleicher. In-8°.

Jahrbuch der deutschen Bibliotheken, her. vom Verein deutscher Bibliothekare. I. Jarhg. Leipzig, Harrassowitz. In-12, IV-158 p.

Livre-Gazette (typographie, lithographie, gravure, reliure, procédés, etc., etc.) paraissant tous les mois. 1re année, n° 1, 10 avril 1902 (16 p. à 2 col. av. grav. et couv.). Paris, imp. Champflour. In-8°.

Miscellanea d'Arte. Rivista mensile di Storia dell'Arte medievale e moderna, diretta da I. B. Supino. Anno I. Num. 1, Gennaio 1903 (20 p. av. fig. et 1 planche). Firenze, via de' Martelli, 6. In-8°.

Le Mois musical (Musique, théâtres, beaux-arts), mensuel 1re année, n° 1, 1er mars 1903 (8 p. av. couvert.). Besançon, imp. Lunant. In-4° à 2 col.

Monatshefte für Lithographie und die gesammte graphische Kunstgewerbe. Herausg. von A. KNAB. I. Jahrg., I. Heft, Oktober 1902 (8 et 4 p. av. 5 planches). Berlin, Hessling. In-4°.

Le Nouveau-Paris. Bulletin mensuel de la Société du Nouveau-Paris. 1re année, n° 1, janvier-février 1903 (5 p.). Paris, 50, boulevard Latour-Maubourg. In-8° à 2 col.

La Revue de photographie. Publication mensuelle illustrée, 1re année, n° 1, 15 janvier 1903 (XXXII-44 p. av. grav. dans le texte et hors texte, et couverture). Paris, 44, rue des Mathurins. In-4°.

Schweizerische Blätter für Ex-libris Sammler. Feuilles suisses pour collectionneurs d'ex-libris. Her. von E. STICKELBERG, unter Mitarbeit von Graf zu LEININGEN-WESTERBURG, L. GERSTER, E. d. ROBERT u. a. I. Jahrg. (Nov. 1901 Sept. 1902). Zürich. Amberger. In-4°, XI-96 p. av. fig. et planches.

Zeitschrift des mährischen Landesmuseums. Red : RZEHAK. 1. Bd., 1. u. 2 Heft (III-156 p. av. illustr. Brünn, Winiker.

AUGUSTE MARGUILLIER

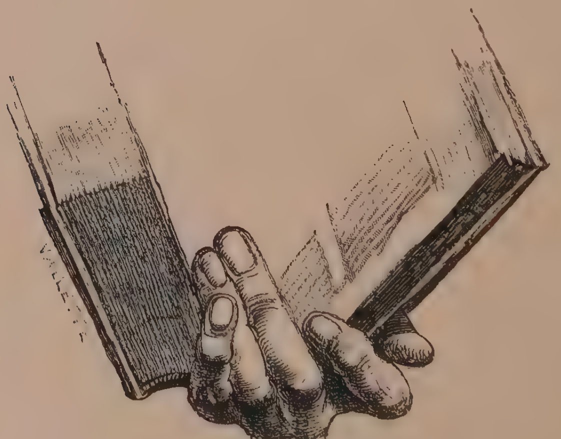


TABLE DES MATIÈRES

JANVIER, FÉVRIER, MARS, AVRIL, MAI, JUIN 1903

QUARANTE-CINQUIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME VINGT-NEUVIÈME

TEXTE

1er JANVIER — 547e LIVRAISON

		Pages
Paul Durrieu	LES DÉBUTS DES VAN EYCK (1er article)	5
Émile Michel	LA COLLECTION DUTUIT. — TABLEAUX ET DESSINS (1er article)	19
Prosper Dorbec	UN PORTRAIT DE LA SECONDE FEMME DE CHARDIN, PAR CHARDIN, AU MUSÉE CARNAVALET	37
L. Dimier	EUGÈNE MÜNTZ	42
Charles Loeser	LA COLLECTION BECKERATH AU CABINET DES ESTAMPES DE BERLIN (2e et dernier article)	47
Maurice Hamel	LES DERNIERS TRAVAUX SUR ALBERT DÜRER	59
Gabriel Séailles; Jules Guiffrey	BIBLIOGRAPHIE : Études sur l'École française (Roger Marx); — Histoire de la gravure sur gemmes en France (Ernest Babelon)	79

1er FÉVRIER — 548e LIVRAISON

Hébert; Richard Cantinelli	GUSTAVE RICARD	89
Maurice Hamel	LE PORTRAIT D'ISABELLE D'ESTE PAR TITIEN	104
Paul Durrieu	LES DÉBUTS DES VAN EYCK (2e et dernier article)	107
A. Kleinclausz	UN ATELIER DE SCULPTURE A LA FIN DU MOYEN AGE : L'ATELIER DE CLAUS SLUTER	121
P. Frantz Marcou	LA COLLECTION DUTUIT. — LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE	135
L. Maeterlinck	LA SATIRE ANIMALE DANS LES MANUSCRITS FLAMANDS	149
Henri Lechat; — J.-J. Marquet de Vasselot; Marcel Reymond	BIBLIOGRAPHIE : Mélanges Perrot ; — Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance (C. Enlart) ; — Il Duomo di San Giovanni oggi Battistero di Firenze (Nardini Despotti Mospignotti)	167

1er MARS — 549e LIVRAISON

Henry de Chennevières	FRANÇOIS DUMONT, MINIATURISTE DE LA REINE MARIE-ANTOINETTE	177
Gustave Gruyer	LA COLLECTION BONNAT AU MUSÉE DE BAYONNE	193
Henri Bouchot	LES PORTRAITS DE LOUIS XI	213

Émile Michel.	La Collection Dutuit. — Tableaux et dessins (2e et dernier article).	228
F. de Mély.	Le Grand camée de Trianon.	245
E. Durand-Gréville; Auguste Marguillier; Henri Hymans. . . .	Bibliographie : La Guerre racontée par l'image, d'après les sculpteurs, les graveurs et les peintres; — Histoire des jouets (Henry-René d'Allemagne); — De oude hollandsche en vlaamsche Meesters in de Louvre en in de National Gallery (Max Rooses)	253

1er AVRIL — 550e LIVRAISON

Salomon Reinach. . .	Un manuscrit de Philippe le Bon a la Bibliothèque de Saint-Pétersbourg (1er article)	265
Casimir Stryienski. . .	Le Salon de 1761, d'après le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin (1er article). . . .	279
André Michel	Les Acquisitions du département de la sculpture du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes au musée du Louvre (1er article). . .	299
F. de Mély.	Deux sarcophages anthropomorphes découverts a Carthage	312
Pierre Gusman.	La Villa Madama, près Rome	314
André Pascal	Pierre Julien, sculpteur (1er article)	325
Clément-Janin; E. Pottier.	Bibliographie: Un Livre d'artiste (« Adolphe », de Benjamin Constant, ill. par G. Jeanniot); — L'Histoire par les monnaies; essais de numismatique ancienne (Théodore Reinach)	343

1er MAI — 551e LIVRAISON

Gaston Migeon.	L'Exposition des Arts musulmans a l'Union centrale des Arts décoratifs.	353
André Michel	Les Acquisitions du département de la sculpture du Moyen age, de la Renaissance et des temps modernes au Musée du Louvre (2e et dernier article).	369
Jules Claretie	Du Ier au XXe : Les Arrondissements de Paris, vingt eaux-fortes originales de Eugène Béjot . . .	391
Henri Bouchot.	La Collection Dutuit. — Les Estampes.	396
André Pascal	Pierre Julien, sculpteur (2e et dernier article). .	407
Henri Hymans	Correspondance de Belgique	421
Clément-Janin; J.-J. Marquet de Vasselot. . .	Bibliographie : Histoire de l'Imprimerie en France au xve et au xvie siècle, t. II (G. Claudin); — Die Gläsersammlung des nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg. (G.-E. Pazaurek)	413

1er JUIN — 552e LIVRAISON

Henry Cochin	Quelques réflexions sur les Salons (1er article) .	441
E. Bertaux.	Victor Hugo artiste (1er article).	465
E. Moreau-Nélaton. . .	La Vue de Sin-le-Noble, près Douai, par Corot. .	490
Denis Roche.	Un Portraitiste petit-russien au temps de Catherine II : Dmitri-Grigorévitch Lévitski (1er article)	494
Auguste Marguillier. . .	Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le premier semestre de l'année 1903. .	508

GRAVURES

1er JANVIER. — 547e LIVRAISON

Les Débuts des van Eyck : Encadrement de page tiré des « Heures de Turin » (Bibliothèque nationale de Turin); Groupe de saintes, détail d'une miniature des « Heures de Turin » (ibid.); La Madone au char treux, attribué à van Eyck (Musée de Berlin); Groupe de Vierges, miniature des « Heures de Turin »; Groupe des vierges dans le retable de l'« Agneau mystique », par H. et J. van Eyck (église Saint-Bavon, Gand); Le Christ glorieux, miniature des « Heures de Turin » (Bibliothèque nationale de Turin) . . . . 5 à 17

La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saintes, miniature des « Heures de Turin » : photogravure tirée hors texte 12

La Collection Dutuit : Joueuse de clavecin, par G. Metsu ; La Petite quêteuse, par Jan Steen ; Le Médecin des urines, par Adrien van Ostade ; Portrait de Rembrandt par lui-même (1631); La Dentellière, par Nicolas Maes; Port de mer, par J.-B. Weenix ; L'Orage, par A. van Everdingen ; Mercure et Argus, par A. van de Velde . . . . 21 à 35

Les Moulins, par Hobbema (coll. Dutuit); pointe sèche par M. Lopisgich, tirée hors texte 36

Portrait de Françoise-Marie Pouget, femme de Chardin, gravure de Laurent Cars, d'après le dessin de C.-N. Cochin ; Portrait de la même, par Chardin (Musée Carnavalet) . . . . 38 et 39

Portrait d'Eugène Müntz, en lettre 42

La Collection Beckerath, au Cabinet des estampes de Berlin : Le Couronnement de la Vierge, dessin par Ambrogio Borgognone, en tête de page; L'Enlèvement d'Europe, dessin par Bernardino Luini; Personnage agenouillé, dessin par Bramantino ; Etude pour un portrait, dessin par J.-B. Moroni ; Le Roi David, dessin par Botticelli ; Etude, dessin par Pollaiuolo ; Etude, dessin par Michel-Ange . . . . 47 à 57

Œuvres d'Albert Dürer : Encadrement de page, dessin à la plume pour le Livre d'Heures de Maximilien ; Paysage du Tyrol, aquarelle (Musée du Louvre); Saint Jérôme dans sa cellule, gravure sur cuivre (1514); Lièvre, aquarelle (Albertine, Vienne); La Vie de la Vierge : Repos de la Sainte Famille en Egypte, gravure sur bois . . . . 59 à 71

Chérubin, étude par Albert Dürer pour l'autel de Heller (British Museum) : héliogravure, tirée hors texte 60

Portrait de Dürer, par lui-même (1493) (coll. de M. Léopold Goldschmidt) : gravure au burin par M. J. Patricot, tirée hors texte 76

Portrait d'un patricien, par Albert Dürer (coll. du baron G. von Holzhausen, Francfort) : photogravure, tirée hors texte 78

Les Cribleuses de blé, par Gustave Courbet (Musée de Nantes) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte 80

Entrée de la duchesse d'Orléans dans le jardin des Tuileries, par Eugène Lami (coll. de M. A. Rouart) : photogravure, tirée hors texte 80

Le Combat de Nazareth, par Gros (Musée de Nantes) : photogravure, tirée hors texte 80

Louis XV, camée sur sardoine à deux couches, signé « Pompadour f. » (Cabinet des médailles, Paris); Histoire de Suzanne, intaille du roi Lothaire (abbaye de Waulfont-sur-Meuse); Intaille antique, signée Dioscoride; Sceau secret du roi Jean le Bon ; Bague de Jean duc de Berry ; La Destinée, camée par M. Georges Lemaire ; Le Dauphin, fils de Louis XV, et Marie-Joséphine de Saxe, Dauphine, pierre gravée par Guay, en cul-de-lampe . . . . 81 à 88

1er FÉVRIER — 548e LIVRAISON

Œuvres de Gustave Ricard : Portrait de l'artiste par lui-même (app. à M. Émile Ricard), en lettre ; Portrait de Mme A. (app. à M. Arnavon) ; Fillette dans les blés (app. à M. Émile Ricard) ; Portrait de M. F. A. (app. à M. Félix Abram) ; Portrait de la mère de l'artiste (app. à M. Emile Ricard) ; Portrait (ibid.) . . . . 89 à 101
Portrait de jeune fille, par G. Ricard (app. à Mme Szarvady) : gravure au burin par M. A. Mayeur, tirée hors texte 90
Portrait de Mme A., par G. Ricard (coll. de M. Arnavon) : photogravure tirée hors texte 94
Portrait de Mlle H. G., par G. Ricard (coll. du baron de S. de Gunzburg) : phototypie Barry, tirée hors texte 98
Étude, par G. Ricard : gravure à l'eau-forte par Ch. Courtry, tirée hors texte. 102
Isabelle d'Este, copie de P.-P. Rubens d'après Titien (Musée impérial de Vienne) 106
Isabelle d'Este, par Titien (coll. de M. Léopold Goldschmidt) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte 106
Les Débuts des van Eyck : Anges musiciens, miniature des « Heures de Turin » (Bibliothèque nationale de Turin), en tête de page ; Dieu le Père, miniature des « Heures de Turin » (ibid.) ; Le Baiser de Judas, miniature des « Heures de Turin » (ibid.) ; Pietà, miniature des « Heures de Turin » (ibid.) ; Miniature des « Heures de Turin » pour l'oraison à sainte Marthe (ibid.) ; Détail du groupe des Juges intègres dans la retable de l'« Agneau mystique », par H. et J. van Eyck (église Saint-Bavon, Gand) ; Détail du groupe des Soldats du Christ dans le même retable (ibid.) . . . . 107 à 120
Un prince de la maison de Bavière-Hainaut, miniature des « Heures de Turin » (Bibliothèque nationale de Turin) : héliogravure, tirée hors texte 118
Un des « pleureurs » des tombeaux des ducs de Bourgogne, par Claus Sluter (Musée archéologique, Dijon), en lettre ; Portail de l'église de la Chartreuse, à Dijon, par Claus Sluter ; Statues de Philippe le Hardi et de saint Jean, son patron, par Claus Sluter (portail de l'église de la Chartreuse, Dijon) ; La Vierge et l'Enfant, figure attribuée à Claus Sluter (ibid.) ; Statues de Marguerite de Flandre, duchesse de Bourgogne, et de sainte Catherine, sa patronne, par Claus Sluter (ibid.) ; Le Puits des Prophètes, par Claus Sluter (cloître de la Chartreuse, Dijon) ; Tête de Christ provenant du Puits des Prophètes, par Claus Sluter (Musée archéologique, Dijon) . . . . 121 à 134
La Collection Dutuit : Crosse en émail champlevé, travail français du XIIIe siècle, en lettre ; La Vierge et l'Enfant Jésus, statuette en ivoire, XIIe siècle ; Triptyque-reliquaire en vermeil et émail champlevé, travail rhénan du milieu du XIIe siècle ; La Flagellation, émail par Monvaerni ; Portrait de femme, émail par Léonard Limosin ; Biberon en faïence de Saint-Porchaire ; Buire en verre de Venise, XVe siècle ; Buste d'enfant, bronze vénitien, XVe siècle . . . . 135 à 147
Dessins tirés de manuscrits flamands . . . . 149 à 167
Ménade, statuette en marbre (Albertinum, Dresde) 171

1er MARS — 549e LIVRAISON

Portrait de Tony Dumont, pastel par François Dumont (coll. du Dr Henry Gillet, de Melun) ; Portrait de Nicolas Vestier, miniature par Antoine Vestier (ibid.) ; Portraits d'Antoine Vestier, de sa fille et de son petit-fils, par Mme Dumont, née Vestier (ibid.) ; Portrait de Parmentier, dessin aux trois crayons, par Dumont (ibid.) . . . . 185 à 189
Portraits de François Dumont ; de la reine Marie-Antoinette (?) ; de Mme Vestier ; des fils de François Dumont, miniatures par François Dumont (Musée du Louvre) : photogravure, tirée hors texte 182

Portrait de Mme Vestier, miniature par Antoine Vestier; — *Portrait de la princesse de Lamballe* (?), miniature par François Dumont; — *Portrait de l'artiste*, miniature par Antoine Vestier; — *Portraits de Mme Vestier; de Dumont, de sa femme, de sa fille et de son fils aîné; d'Antoine Vestier*, miniatures par François Dumont (Musée du Louvre) : photogravure, tirée hors texte 184

M. et Mme Aristide Dumont, dessins par Ingres (coll. du Dr Henry Gillet, de Melun) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. 190

La Collection Bonnat au Musée de Bayonne : Buste de M. Bonnat, bronze par M. Paul Dubois, en lettre; Tête de vieillard, par Rembrandt; Le Christ bénissant, tableau attribué à Piero della Francesca; Adam et Eve, dessin par Michel-Ange; Le Couronnement de la Vierge, dessin par Domenico Ghirlandajo; Etude pour une tête de Vierge, dessin de l'école lombarde, fin du XVe siècle; Portrait de Mme Hennet, dessin par Ingres; Torse de femme, marbre antique; Sainte, statue en pierre, école toulousaine, XIVe siècle; Sainte Marie-Madeleine, bas-relief en terre cuite, par Benedetto da Majano; L'Amour se taillant un arc, statuette en terre cuite, par Bouchardon. . . . . 193 à 211

Portrait de Goya, par lui-même (coll. Bonnat, Musée de Bayonne) : photogravure, tirée hors texte 198

Paysage, dessin à la plume lavé de bistre, par Claude Lorrain (coll. Bonnat, Musée de Bayonne) : photogravure, tirée hors texte 206

La Vierge et l'Enfant, bas-relief en terre cuite attribué à Rossellino (coll. Bonnat, Musée de Bayonne) : photogravure, tirée hors texte. 212

Les Portraits de Louis XI : Portrait de Louis XI, aquarelle d'après une copie d'une peinture de Jean Fouquet (Recueil de Gaignières, Cabinet des estampes, Paris); Portrait de Louis XI, gravure de Morin d'après la peinture de Jean Fouquet; Portrait de Louis XI, d'après la peinture appartenant à Mme de Nemours (Recueil de Gaignières, Cabinet des estampes Paris); Louis XI, médaille par Laurana; Portrait de Louis XI, dessin (Bibliothèque d'Arras); Portrait de Louis XI, dessin, école franco-flamande du XVe siècle (Musée de Berlin). . . . . 215 à 225

La Collection Dutuit : Tabagie, par Téniers; Le Massacre des Innocents, par Nicolas Poussin; Lisière de forêt, dessin par Jacob van Ruisdael; Femme au lit, dessin attribué à Rembrandt, en cul-de-lampe. . 233 à 244

L'Allée de platanes, dessin par H. Fragonard (coll. Dutuit) : héliogravure tirée hors texte 242

Cadre du grand camée de Trianon, en tête de page; Scène antique, camée (Palais du Grand Trianon); Fragment du « Sarcophage des Muses » (Musée du Louvre); Carte de visite du comte Armand de Polignac; Une des chimères du bassin de Trianon, en cul-de-lampe. . . . . 245 à 252

Bataille d'Issus, mosaïque trouvée à Pompéi (Musée de Naples), en tête de page; Guerrier antique, bronze étrusque, en lettre; Grenadier, lithographie par Charlet; Amazone blessée, dessin d'Ingres d'après un bas-relief (Musée de Bayonne). . . . . 253 à 255

Marche en avant, par M. Roll (Musée du Luxembourg) : héliogravure tirée hors texte. 256

Voiture en verrerie de Nevers, XVIIIe siècle (coll. de Mme Lelong), en tête de page; Le Cheval-bâton, détail de la gravure « La Grande Feste de notre village », par P. Bertrand d'après Breughel, en lettre; Marchande de moulins à vent, d'après une lithographie de Carle Vernet; Cavalier en plomb, XIIIe siècle (coll. Meyers). . . . . 257 à 260

1er AVRIL — 550e LIVRAISON

Encadrement de page, miniature tirée des « Grandes Chroniques de Saint-Denys » (Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg); Frontispice des « Histoires de Hainaut » (Bibliothèque de Bourgogne, Bruxelles); Saint Omer recevant saint Bertin (fragment), panneau du retable de Saint-Bertin (château de Wied); Assassinats de Chilpéric et d'Ebérulphe, miniature des « Grandes Chroniques de Saint-Denys » (Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg); Pénitence de Louis le Débonnaire devant

l'autel de Saint-Sébastien à Compiègne, miniature du même manuscrit (ibid.); Couronnement de Charles le Chauve, miniature du même manuscrit (ibid.); Passage du Danube par les Croisés en 1146, miniature du même manuscrit (ibid.). . . . . 265 à 277

G. Fillastre, abbé de Saint-Bertin, offre le manuscrit des « Chroniques » à Philippe le Bon, frontispice du manuscrit des « Grandes Chroniques de Saint-Denys » (Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg); héliogravure, tirée hors texte 270

Saint Louis à Mansourah, grande miniature du manuscrit des « Grandes Chroniques de Saint-Denys » (Bibliothèque impériale, Saint-Pétersbourg) : héliogravure, tirée hors texte 274

Le Salon de 1765, dessin gouaché par Gabriel de Saint-Aubin (Musée du Louvre); Portrait de Jacques Dumont dit le Romain, gravure d'Augustin de Saint-Aubin d'après C.-N. Cochin le fils; Portrait de Carle Vanloo, gravure de J. Daullé d'après C.-N. Cochin le fils; Une page du livret du Salon de 1761 (page 7), illustrée de croquis de Gabriel de Saint-Aubin (Cabinet des estampes, Paris); Portrait de E. Jeaurat, gravure de P. Martenasi d'après C.-N. Cochin le fils; Portrait de J.-B.-M. Pierre, gravure de C.-H. Watelet d'après C.-N. Cochin le fils; Portrait de Nattier, par Voiriot (Musée du Louvre); Pages 10 et 11 du livret du Salon de 1761, illustrées de croquis de Gabriel de Saint-Aubin (Cabinet des estampes, Paris).. . . . 281 à 297

Les Génies de la Poésie, de l'Histoire, de la Physique et de l'Astronomie, par Noël Hallé : gravure à l'eau-forte par M. E.-J. Pennequin, tirée hors texte. 292

Les Acquisitions du département de la sculpture au Louvre : Tête d'un Christ en bois sculpté, école française, XII^e^ siècle; Statue en bois, école française, seconde moitié du XIII^e^ siècle; Sainte Geneviève, statue en pierre, école française, XIII^e^ siècle, Tête de Christ, école française, début du XVI^e^ siècle; Le Père Eternel entouré d'anges, bas-relief en pierre, école française, XV^e^ siècle; Sainte Anne et la Vierge, sculpture en pierre, école française, XVI^e^ siècle; Saint Pierre et Sainte Suzanne, statues en pierre, école française, XVI^e^ siècle.. . . . . 301 à 311

Buste d'Elché (Musée du Louvre), en lettre. 312

Sarcophages d'un prêtre et d'une prêtresse découverts à Carthage (Musée Saint-Louis, Carthage) : photogravure, tirée hors texte. 312

La Villa Madama : Plafond peint d'une salle de réception aux armes des Médicis, en tête de page; Jardin devant la loggia : Terrasse du jardin et bassin de la villa; Détails de la coupole de la loggia : allégorie du Printemps; Décoration en stuc de l'un des exèdres de la loggia; Pendentif de la coupole de la loggia. . . . . 314 à 323

Buste de Pierre Julien, par Janson (Institut de France), en lettre. Œuvres de Julien : Buste de personnage antique, terre cuite (Musée du Puy); Hygie, terre cuite (ibid.); Gladiateur mourant (Musée du Louvre); La Fontaine (Institut de France); Ganymède versant le nectar (Musée du Louvre). . . . . 325 à 341

Études pour des eaux-fortes illustrant « Adolphe », dessins par M. Georges Jeanniot.. 343

Illustration pour « Adolphe » : eau-forte originale, par M. Georges Jeanniot. 344

Médaille de Mithridate et Laodice, en lettre; Décadrachme d'Agrigente (agrandissement à 1 1/2) (Cabinet de Munich). . . . . 348 et 351

1^er^ MAI — 551^e^ LIVRAISON

L'Exposition des Arts musulmans à l'Union centrale des Arts décoratifs : Étoffe de velours, Bagdad, XV^e^ siècle (coll. de M. Bacri), en tête de page; Aiguière en cuivre, Asie centrale, premiers temps de l'hégire (coll. de M. Sarre); Aiguière en cuivre, Mossoul, 1190 (coll. de M. Piet-Lataudrie); Grand bassin en cuivre au nom de Melek es Saleh, sultan de Damas (1239-1249) (coll. de S. A. le duc d'Arenberg); Chandelier en cuivre incrusté, Perse, XIV^e^ siècle (coll. de M. Edmond Guérin); Aquamanile, faïence de Puente del Arzobispo, Espagne, XV^e^ siècle (coll. de M. Piet-Lataudrie); Tapis de laine à combats d'animaux, Perse, XVI^e^ siè-

cle (coll. de M. Sarre); Étoffe de velours, Perse, xiv^e siècle (coll. de M. Bacri); Étoffe de soie tissée, Perse, xiv^e siècle (ibid.); Personnage hindou, miniature du calligraphe Mohammed Hoseïn de Tebriz, xvi^e siècle (coll. de M. Bing); Petit tapis de laine, Perse, xv^e siècle (coll. de M. Kelekian), en cul-de-lampe. . . . . 353 à 368

Nabab Chadja el Molk, miniature, Inde, xv^e siècle ; — *Miniature sur fond noir* Inde, xvi^e siècle (coll. de M. Bing) : photogravure tirée hors texte.. . . 366

Les Acquisitions du département de la sculpture au Louvre : La Vierge et l'Enfant, bois sculpté, école rhénane, xv^e siècle, en lettre; Apôtre endormi, bois sculpté, fragment d'un « Mont des Oliviers », école franco-flamande, fin du xv^e siècle; La Vierge avec l'Enfant, terre cuite polychromée, Alsace, commencement du xvi^e siècle; Pierre tombale, marbre, école italienne du xvi^e siècle; La Madone avec l'Enfant, stuc peint, école florentine du xv^e siècle; Sainte Famille, stuc peint, école italienne du xv^e siècle, La Madone dite « d'Auvillers », bas-relief en marbre , par Agostino di Duccio; Buste de Scipion, bas-relief en marbre, école italienne, fin dn xv^e siècle; Figure du monument de Jeanne de Bourbon, pierre, école française, commencement du xvi^e siècle; Masque d'homme, terre cuite, par Falconet; Buste d'homme inconnu, terre cuite par Chinard; Alexandre Brongniart, buste en terre cuite, par Houdon; Buste d'homme, plâtre, par Deseine; Hercule au repos, plâtre, par Clodion; Dante, médaillon en bronze, par Auguste Préault; Tête de chérubin en marbre provenant du monument funéraire de Valentine Balbiani, par Germain Pilon, en cul-de-lampe . . . . 369 à 390

Ève, statue en bois polychromé, école de Franconie, commencement du xvi^e siècle (Musée du Louvre): héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . 370

Louise Brongniart, buste en terre cuite, par Houdon (Musée du Louvre) : photogravure tirée hors texte 386

Le Jardin des Tuileries, fac-simile d'une lithographie originale de M. Eugène Béjot, en tête de page; La Samaritaine et le Pont-Neuf, d'après une eau-forte originale de M. Eugène Béjot, en cul-de-lampe. . . 391 et 395

Saint-Nicolas-des-Champs, eau-forte originale de M. Eugène Béjot, tirée hors texte. 392

La Collection Dutuit : Annonciation, gravure sur bois attribuée à l'école d'Ulm, xv^e siècle, en tête de page; Jean Six, eau-forte par Rembrandt; Corneille Anslo, eau-forte par Rembrandt; Rembrandt au sabre, eau-forte par Rembrandt; Portrait de Jean Asselyn, eau-forte par Rembrandt. . . . . 396 à 405

Jésus guérissant les malades, ou « *La Pièce aux cent florins* », eau-forte par Rembrandt : photogravure, tirée hors texte 402

Saint Georges, fac-similé d'une gravure au burin de Lucas de Leyde, tiré hors texte. 404

David jouant de la harpe devant Saul, gravure au burin par Lucas de Leyde : photogravure, tirée hors texte. 406

Vache allaitant son veau, bas-relief par Julien (Laiterie de la Reine, Rambouillet), en lettre; La Laiterie de la Reine à Rambouillet, fronton décoré d'un médaillon de Julien; Intérieur de la Laiterie de la Reine à Rambouillet; La Jeune fille à la chèvre, par Julien (Musée du Louvre); Statue de Nicolas Poussin, par le même (Institut de France) . . 407 à 417

L'Imprimerie en France au xv^e et au xvi^e siècle; La Fin du monde, vignette tirée des « Heures à l'usaige de Romme » (1498), par Pigouchet; Vignette tirée du « Chasteau de Labour », par Pigouchet; Marque de Pigouchet, titre des « Heures à l'usaige de Romme » (1498); Vignette tirée de la « Danse macabre des hommes », par Pigouchet; Vignette tirée de la « Nef des Folles », par le Petit Laurens; Gravure extraite des « Heures de Notre-Dame », par Antoine Vérard. . 431 à 439

1^er JUIN — 552^e LIVRAISON

Les Salons de 1903 : La Meuse à Dordrecht, par M. A. Stengelin (Société Nationale des Beaux-Arts); Chaumière du Limbourg belge, par M. Jules Breton (Société des Artistes français); Croissant de lune par une nuit

d'hiver, par Émile Breton (Société Nationale des Beaux-Arts); Bords de l'Allier, par M. Harpignies (Société des Artistes français); Bords du lac de Genève, par M. A. Lebourg (Société Nationale des Beaux-Arts); Portrait de M. Claude-A. Debussy, par M. J.-E. Blanche (ibid.); Sisteron, par M. Signac, dessin de l'artiste d'après son tableau (Société des Artistes indépendants); La Leçon de piano, par M. E. Moreau-Nélaton (Société Nationale des Beaux-Arts) : Une Infante (château de Versailles), par M. Maurice Lobre (ibid.) La Table, par M. Le Sidaner (ibid.). Le Balcon (château de Courances), par M. Walter Gay (ibid.). . . . . 443 à 463

Portrait, par M. Albert Besnard (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) : photogravure, tirée hors texte 460

Œuvres de Victor Hugo : Une Cathédrale, dessin (1838) (Maison de Victor Hugo), en tête de page; Vision d'Orient, dessin (1837) (ibid.); Variations sur les architectures de l'Orient, dessin (1837) (ibid.); Les Remparts de Lucerne, dessin (1839) (ibid.); Une maison de Bacharach, dessin (ibid.); La Tour des Souris, sur le Rhin, dessin (1840) (ibid.); Un château dans le clair de lune, dessin (1850); John Brown martyr, dessin (coll. de M. Georges Victor-Hugo); Le Phare d'Eddystone au XVII^{e} siècle, dessin (1866) (ibid.); Ville en ruine, eau-forte (Maison de Victor Hugo); Vue de Vianden, dessin (ibid.); Une chaîne, dessin (page de l'album de voyage, 1871) (Maison de Victor Hugo), en cul-de-lampe. . . . . 465 à 487

Paris vu de la maison habitée par Victor Hugo rue de la Tour-d'Auvergne (1848-1854), dessin par Victor Hugo (Musée Carnavalet) : photogravure tirée hors texte 476

Vue de Vianden, dessin à la plume par Victor Hugo (page de l'album de voyage, 1871) (Maison de Victor Hugo) : photogravure tirée hors texte. 486

Vue de Vianden la nuit, dessin par Victor Hugo (Maison de Victor Hugo) : photogravure tirée hors texte. 488

Vue de Sin-le-Noble, près Douai, par Corot (photographie exécutée avant la retouche à l'atelier). 492

Vue de Sin-le-Noble, par Corot (Musée du Louvre) : pointe sèche de M. Lopisgich, tirée hors texte 492

Portrait de D. Lévitski, par D. Borovikovski (app. à M. Gorkovenko, Saint-Pétersbourg); Portrait de Procope Demidov, par D.-G. Lévitski (Ecole du commerce de Saint-Pétersbourg); Portrait d'Alexandre Lanskoï, par D.-G. Lévitski (Musée Alexandre III, Saint-Pétersbourg.). . . . 495 à 505

Portrait de Diderot, par D.-G. Lévitski (Bibliothèque publique, Genève) : héliogravure tirée hors texte. 502

L'Imprimeur-gérant : André MARTY.

PARIS. — IMPRIMERIE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS », 8, RUE FAVART.